

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras

Programa em Estudos Comparatistas



BIGGER THAN LIFE

**MELODRAMAS DOMÉSTICOS: ENTRE O CINEMA
DE HOLLYWOOD E O OLHAR FOTOGRÁFICO DE
GREGORY CREWDSON**

Paulo Maia

Mestrado em Estudos Comparatistas
Fotografia e Cinema

2013

Aos meus pais

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Programa em Estudos Comparatistas



BIGGER THAN LIFE

**MELODRAMAS DOMÉSTICOS: ENTRE O CINEMA
DE HOLLYWOOD E O OLHAR FOTOGRÁFICO DE
GREGORY CREWDSON**

Paulo Maia

Mestrado em Estudos Comparatistas
Dissertação orientada pelo Professor Doutor Mário Jorge Torres

Lisboa 2013

Agradecimentos

Agradeço ao Professor Mário Jorge Torres, meu orientador, por toda a paciência e dedicação a este projecto e por ter sabido transmitir-me a paixão pelo cinema melodramático. Agradeço à Professora Susana Araújo o interesse, verdadeiramente motivador, que sempre demonstrou no meu trabalho. A todos os professores e colegas com quem trabalhei e que enriqueceram a minha experiência ao longo destes dois anos. Ao Hugo Horta pelas oportunidades académicas que me proporcionou e à Maria João Martins pela implacável revisão de texto. À minha família e aos meus amigos que me ajudaram a superar os obstáculos que surgiram ao longo deste percurso, muitas vezes sinuoso.

Resumo

O ponto de partida deste exercício comparado reside na evidente afinidade entre o universo artístico recriado nas fotografias encenadas de Gregory Crewdson e o cinema melodramático de Hollywood, nomeadamente no que diz respeito à representação da casa e do ambiente doméstico norte-americano, como palco da expressão hiperbólica das emoções mais profundas.

As diferenças práticas, teóricas e históricas entre fotografia e cinema levantam alguns problemas de comparação que, no contexto destes objectos de estudo, reclamam uma atenção especial sobre as teorias acerca do género melodramático nos estudos fílmicos e a sua transposição para a fotografia de Gregory Crewdson. Embora inserida nos paradigmas da arte contemporânea hiper-realista e confundindo-se muitas vezes com as práticas cinematográficas, a obra cénica de Gregory Crewdson surge de uma tradição inscrita na história da fotografia, desde os seus tempos mais remotos, para nos oferecer uma visão peculiar da América.

A observação e a análise de algumas fotografias de Gregory Crewdson, neste contexto comparativo, acabam por revelar a riqueza estética e cultural da sua obra e oferecer algumas pistas para o que pode ser o ponto de partida para uma definição do melodrama contemporâneo.

Palavras-chave: Gregory Crewdson – Fotografia – Cinema – Hollywood - Melodrama Doméstico – Cultura Americana

Abstract

The starting point of this comparative exercise lies on the clear affinity between the artistic universe recreated in Gregory Crewdson's staged photographs and the melodramatic Hollywood film, particularly with regard to the representation of the house and the American domestic environment, as the stage of the hyperbolic expression of the deeper emotions.

The practical, theoretical and historical differences between photography and film raise some problems of comparison which, in the context of these objects of study, require particular attention on the theories of the melodramatic genre in film studies and its transposition into the photographic work of Gregory Crewdson. Although included in the paradigms of hyper-realistic contemporary art and often confusing itself with cinematic practices, the scenic work of Gregory Crewdson comes from a tradition which is inscribed in the history of photography, since its earliest times, to offer us a peculiar vision of America.

The observation and the analysis of some of Gregory Crewdson's photographs, in this comparative context, ultimately reveal the cultural and aesthetic richness of his work and deliver some clues to what may be the starting point for a definition of contemporary melodrama.

Key Words: Gregory Crewdson – Photography – Cinema – Hollywood – Domestic Melodrama – American Culture

Índice

Introdução	8
Capítulo I – <i>What Heaven Allows</i> – Algumas Reflexões Sobre Melodrama	
Preâmbulo teórico	13
Melodrama: da literatura ao cinema	16
Melodrama Doméstico	22
Gregory Crewdson no contexto melodramático	28
Capítulo II – <i>Heart is Where the Home Is</i> – Construir a Realidade	
Encenação e estética das emoções	37
Representações da vida quotidiana – entre a fotografia e o cinema	48
<i>Dream House</i> – a casa como palco de representação melodramática	56
Capítulo III – <i>Back to the Future</i> – Visões contemporâneas	
Depois do melodrama clássico	72
A família no cinema contemporâneo	80
A América vista por Gregory Crewdson	84
Conclusão	93
Bibliografia	102
Filmografia	104
Anexos	106

In photography there is a reality so subtle that it becomes more real than reality

Alfred Stieglitz



Gregory Crewdson, *s/título*, da série *Beneath the Roses*, 2003-2005

Introdução

As encenações fotográficas de Gregory Crewdson mostram-nos as rotinas diárias de uma América confrontada com os enigmas da sua própria existência. São imagens que levantam questões que parecem não ter resposta, como se tivessem sido retiradas de um sonho ambíguo e misterioso, onde a beleza, a alienação, a tristeza e o desejo são as emoções dominantes. Estes *single-frame movies*, como Crewdson lhes chama, justificam a comparação do seu trabalho fotográfico com alguns aspectos relacionados com o cinema: o aparato tecnológico e os recursos humanos empenhados na produção e encenação deste mundo quase perfeito assumem dimensões *hollywoodescas*; as cores vivas e saturadas das suas imagens sugerem a memória do cinema em *Technicolor* da década de 1950. O universo estético e cultural que compõe o acervo referencial de Crewdson constrói-se, em grande parte, por um imaginário fundado na tradição do cinema norte-americano e é neste último aspecto de comparação que se encontram os elementos intertextuais mais capazes de produzir significados na sua obra e de responder aos enigmas apresentados em cada uma das encenações.

As tensões da vida doméstica e familiar suburbana constituem um dos temas dominantes no trabalho de Gregory Crewdson, nomeadamente nas colecções *Twilight* (1998-2002), *Dream House* (2002) e *Beneath the Roses* (2002-2005), obras que o escritor Russel Banks associou ao género melodramático, designando-as por *full-scale operas* (CREWDSON e BANKS, 2008). Efectivamente, a produção e o resultado destas três colecções aproxima-se da concepção pluridisciplinar da obra de arte total – a *Gesamtkunstwerk* de Wagner, que procurava estimular o carácter dramático e sentimental das suas óperas, através da conjugação de estéticas sonoras, visuais e teatrais. Esta poética de representação, baseada na exaltação dos sentimentos mais profundos, está na base da definição primária do melodrama como género operático, tendo chegado, mais tarde, à literatura e, por fim, ao cinema.

Ao longo de três capítulos, proponho uma observação sobre a representação da casa e do ambiente doméstico norte-americano através da análise comparativa entre algumas imagens destas *full-scale operas* de Gregory Crewdson e o cinema melodramático de Hollywood. O primeiro capítulo começará com um preâmbulo teórico no qual apresento um paradoxo que, a partir de declarações de Gregory Crewdson e de Douglas Sirk, ilustra algumas clivagens que podem surgir da comparação entre objectos fotográficos e cinematográficos. No entanto, estas declarações apresentam um ponto de convergência que define, em grande medida, a estética das emoções melodramáticas – trata-se de um sentimento nostálgico que resulta da relação entre o desejo e a frustração que impossibilita a sua plena realização. Este princípio abre espaço para, de seguida, contextualizar historicamente, embora de um modo sucinto, a teoria do melodrama nos estudos fílmicos. Não havendo um *corpus* sólido de estudos sobre melodrama na fotografia, a base teórica construída em torno do cinema clássico de Hollywood será, porventura, a mais adequada à observação dos traços melodramáticos da obra de Gregory Crewdson; esta estratégia ganha força se tivermos em consideração o seu universo referencial, construído com base na iconografia do cinema popular norte-americano. Neste sentido, torna-se relevante uma especial atenção à representação de temas domésticos em alguns filmes que constituem o cânone essencial dos estudos fílmicos sobre melodrama, para, de seguida, introduzir o trabalho de Gregory Crewdson em tal contexto.

Para além das referências temáticas e iconográficas, a obra de Gregory Crewdson evidencia ainda fortes pontos de convergência com o cinema nos processos de produção e encenação de imagens e por essa razão, o segundo capítulo incidirá sobre a fotografia encenada como método de construção de realidades. Em primeiro lugar, procurarei algumas respostas na história e na teoria da fotografia, sobre a encenação de emoções associada aos

conceitos de verdade e realidade. A complexidade deste exercício obriga a uma visão quase transversal a toda a história da fotografia, cujas correntes teóricas dominantes se construíram, ao longo do tempo, em torno de conceitos realistas que atribuíam uma conotação negativa à encenação. Todavia, a partir da década de 1970, o paradigma mudou e a fotografia encenada de referência cinematográfica entra nas novas tendências da arte contemporânea através dos trabalhos de alguns fotógrafos que constituem a base referencial de Gregory Crewdson, tais como Cindy Sherman, Jeff Wall e Philip Lorca diCorcia. Depois de dar atenção aos aspectos mais importantes das obras destes fotógrafos, assim como de outros artistas determinantes na formação estética de Crewdson, partirei para uma análise do valor simbólico da casa e do ambiente doméstico como palco de representação melodramática, recorrendo à observação de algumas fotografias de *Dream House*.

No terceiro e último capítulo identifico algumas formas contemporâneas de melodrama associadas a conceitos de domesticidade, quer nas suas representação no cinema quer na particularidade das fotografias de *Beneath the Roses*. Para tal, importa perceber o relativismo a que chegaram as teorias mais recentes sobre melodrama e identificar obras do cinema actual que espelhem a paisagem emocional da América contemporânea através da representação da família e dos ambientes domésticos. Por fim, através da observação de algumas imagens de *Beneath the Roses*, procurarei ligar o trabalho de Gregory Crewdson ao contexto cultural da América contemporânea, não só ao nível estético da tradição fotográfica da representação do lado negro do sonho americano, mas também pela interpretação subjectiva das encenações de temas sociais que estão na origem dos sentimentos nostálgicos que compõem os melodramas domésticos da *vida real*.

Capítulo I

***What Heaven Allows* - Algumas Reflexões Sobre Melodrama**

Preâmbulo teórico

Numa entrevista publicada pela revista da *Aperture Foundation*, referindo-se ao resultado de alguns processos de representação na fase de pós-produção do seu trabalho fotográfico, Gregory Crewdson afirma:

Usually in my pictures there's nothing out of focus, there's no blurring, no grain. Anything you associate with anything photographic, I don't want in the picture [...] because when somebody is looking at my picture, I want them just to fall into the world of the photograph. So anything that moves against that transparency is too much about the medium. [...] So I don't want grain and I don't want pixels, I just want pure image. And that's a hopeless impossibility. [...] My compulsion to make a perfect world looms against the impossibility of doing so. (CREWDSON, 2008)

Gregory Crewdson parece optar pela omissão de quaisquer sinais de existência do *meio* fotográfico, como forma de afirmação realista das imagens produzidas por esse mesmo *meio*. Os métodos de produção que adopta procuram responder à sua obsessão pelo detalhe e pela intensidade das emoções representadas, como se estas tivessem a função de anular a existência de qualquer ruído perturbador da transparência entre a realidade e a ficção das suas encenações fotográficas. Embora declare a impossibilidade de alcançar a perfeição através da fotografia, Crewdson apresenta-se como um “american realist landscape photographer” (*apud* BERG e HENTSCHEL 2005: 11) e vê o seu trabalho frequentemente classificado pela crítica como hiper-realista.

O que, à partida, parece ser paradoxal acaba por ter uma resposta na tradição teórica que acompanha a fotografia desde a sua invenção, na primeira metade do século XIX: a fotografia entrou na história e no imaginário popular como um meio de reprodução da realidade, verdadeiro e fiel ao objecto representado e a imagem fotográfica, como reflexo cru da realidade, teoricamente não era compatível com os propósitos artísticos das artes

românticas, como acontecia, por exemplo, no caso da pintura. No entanto, em meados da segunda metade do século XIX, as primeiras manifestações realistas da pintura, da literatura e do teatro, que estabeleciam códigos estéticos, morais e formais na procura de uma representação mais acurada da realidade, foram acompanhadas por um movimento estético da fotografia, cuja orientação se deslocava no sentido inverso – o pictorialismo. Na procura de uma afirmação da fotografia como forma de expressão artística, a estética pictorialista procurava camuflar a realidade “evidente” da fotografia, imitando a pintura nos temas e na transformação plástica das imagens. Ainda assim, o realismo da imagem fotográfica mantinha-se por detrás da fachada pictórica e, algumas décadas mais tarde, este movimento estético acabou por esgotar-se nos seus próprios excessos. A carreira do fotógrafo Alfred Stieglitz (1864–1946) é, possivelmente, a melhor ilustração da afirmação da fotografia como forma de expressão artística, não só pela uso que Stieglitz fazia da estética pictorialista, mas também pelos esforços que dedicava à divulgação da fotografia nos grandes circuitos museológicos e galerísticos de Nova Iorque (Anexo 1).

No contexto da fotografia contemporânea em que se insere a obra de Gregory Crewdson, o debate sobre a verdade da imagem produzida mecanicamente, perde qualquer significado relevante – a realidade deixou de ser o *génio* que anima a fotografia, para se tornar num *fantasma* que a assombra. A palavra realidade não tem um significado universal: trata-se sobretudo de um valor de compreensão contextual e subjectiva, inerente à percepção sensorial e intelectual de cada indivíduo, pelo que, falar actualmente de realismo é falar de códigos estéticos e formais ou de modos de representação cujo compromisso com a verdade é abandonado em favor do simbolismo e da reflexividade. Neste sentido, ao apresentar-se como um fotógrafo realista Gregory Crewdson está a referir-se aos seus processos produtivos caracterizados por uma obsessão excessiva pelo detalhe e pelo empenho que dedica a esbater

as fronteiras entre a realidade e a fantasia do mundo imaginário que encena. A impossibilidade de alcançar a plenitude desse desejo é, na verdade, a condição inevitável de qualquer sistema de representação – representar é sempre apresentar noutra forma.

O legado teórico da imagem fotográfica foi, em grande medida, herdado pelo cinema, no entanto a maior complexidade da linguagem cinematográfica e a evolução do cinema como meio cultural e artístico independente e com características próprias, está na origem de divergências teóricas que subsistem entre ambos. Esta ideia traduz-se nas palavras de Douglas Sirk, realizador alemão estabelecido nos Estados Unidos da América, entre 1939 e 1959, publicadas num longo livro-entrevista¹, no início da década de 1970. A propósito do seu último melodrama produzido em Hollywood, *Imitation of Life* (1959), Sirk afirma o seguinte: “Here is a wonderful expression: seeing through a glass darkly. Everything, even life, is inevitably removed from you. You can’t reach or touch the real. You just see reflections. If you try to grasp happiness itself your fingers only meet glass. It is hopeless.” (*apud* HALLIDAY, 1972: 130). O desejo de atingir o real e a frustração que resulta dessa impossibilidade são sentimentos intrinsecamente melodramáticos – essa é a lição que Sirk nos ensina em *Imitation of Life*, onde as personagens, assombradas pela incapacidade de satisfação dos seus desejos mais profundos, vivem a ilusão das vidas que não têm.

Tanto Sirk como Crewdson atestam a impossibilidade de tocar a realidade através da lente da câmara, no entanto cada um deles está situado em extremos opostos das poéticas de representação artística: Crewdson, dentro da tradição teórica da fotografia e no contexto da arte contemporânea, enquadra-se, como já foi referido, numa corrente realista ou hiper-realista; por outro lado, Sirk, enquanto realizador de populares melodramas da *Universal Pictures*, é colocado, pela maioria dos críticos, numa posição não-realista ou irrealista, não só

¹ *Sirk on Sirk*, Jon Halliday, London, Martin Secker & Warburg Ltd, 1972

pelo uso arrojado e distanciado da cor, mas também por toda a linguagem de excesso que caracteriza o modo expressivo melodramático.

O cinema entrou no imaginário popular através de pequenos filmes documentais, mas disseminou-se rapidamente como uma fábrica industrial de sonhos na produção de obras de ficção: a ilusão de movimento, no tempo e no espaço, que caracteriza a linguagem cinematográfica facilita a transposição de narrativas literárias para a tela de projecção. Da mesma forma que as teorias da fotografia se fundaram na realidade aparente da sua imagem, por comparação com os resultados estéticos da pintura, as teorias do cinema que se debruçam sobre o género melodramático de Hollywood, e que geralmente elaboram um cânone em torno de algumas obras de Douglas Sirk (entre outros), partem de algumas relações estabelecidas com a literatura realista do século XIX.

Estes factos são essenciais para a compreensão das divergências e convergências teóricas entre fotografia e cinema. Porém, há que ter em consideração que não existe um debate activo e sistemático sobre a definição do melodrama na fotografia, como existe no cinema. Esta ausência deve-se, não só ao carácter atemporal da imagem estática, pouco propícia à análise narratológica e à definição de géneros fotográficos, mas também a uma menor implementação dos estudos teóricos sobre fotografia no universo académico. Torna-se necessário, por isso, como ponto de partida para a análise do trabalho de Gregory Crewdson, uma observação geral sobre as teorias do melodrama nomeadamente nos campos da literatura e do cinema.

Melodrama: da literatura ao cinema

A etimologia da palavra sugere que um melodrama é um drama musical (do grego *melos*, que significa música e *drān*, que significa actuação). A forma teatral melodramática

terá as suas origens nas primeiras óperas italianas do início do século XVII, tais como *Eurídice*, de Jacopo Peri, ou *L'Orfeo*, de Claudio Monteverdi, que aspiravam a recuperar a tragédia grega e acrescentavam a composição musical à encenação como elemento expressivo da acção dramática. Ao longo dos séculos XVIII e XIX, a palavra italiana *melodramma* adquiriu propriedades polissémicas e vulgarizou-se, muitas vezes com uma conotação negativa, referindo-se à ópera em geral ou a populares romances marcados por uma estética hiperbólica das emoções. A definição de melodrama não pode ser indiferente às épocas em que se enquadra, uma vez que aborda temas de carácter social que provocam emoções no espectador, ou no leitor, através de um processo de identificação que o remete para o seu próprio quotidiano – as características dos problemas sociais e morais de cada época estão na origem da qualidade dos sentimentos que moldam as estéticas melodramáticas.

No livro *The Melodramatic Imagination*², parcialmente baseado nas obras literárias do realismo oitocentista de Honoré Balzac e de Henry James, entre outros, Peter Brooks define o melodrama não tanto como um género, mas como um modo expressivo caracterizado por uma estética excessiva das emoções mais profundas e íntimas das suas personagens: as paixões inquietas, o desejo, o ciúme, a inveja, a traição, os vícios e a violência, nos diversos contextos sociais e domésticos, estimulam e atingem a memória sentimental do leitor através do excesso de representação. Segundo Brooks, a narrativa melodramática é composta por estruturas maniqueístas e por dilemas morais que resultam da polarização do bem e do mal representado pelas personagens – tipicamente a personagem melodramática não tem complexidade psicológica, uma vez que se encontra num dos pólos morais da narrativa. Esta condição radical dos valores justifica o carácter metafórico da linguagem do melodrama: “Things cease to be merely themselves, gestures cease to be merely tokens of social intercourse whose

² BROOKS, Peter, *The Melodramatic Imagination - Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven and London, Yale University Press, 1976

meaning is assigned by a social code; they become the vehicles of metaphors whose tenor suggests another kind of reality.” (BROOKS, 1995: 9).

Na mesma linha de pensamento de Brooks, e dando continuidade às características da literatura realista do século XIX, Thomas Elsaesser partiu para uma sistematização do melodrama como género cinematográfico, propondo como *corpus* analítico algumas obras da década de 1940 e 1950 de Douglas Sirk, Vincente Minnelli e Nicholas Ray. No ensaio *Tales of Sound and Fury* (1972) Elsaesser nota o seguinte:

If we look at, say, Minnelli, who has adapted some of his best melodramas [...] from generally extremely long, circumstantially detailed popular novels [...], it is easy to see how in the process of having to reduce seven to nine hours’ reading matter to ninety-odd minutes, such a more violent ‘melodramatic’ graph almost inevitably produces itself [...]. Whereas in novels [...] size connotes solid emotional involvement for the reader, the specific values of the cinema lie in its concentrated visual metaphors and dramatic acceleration, rather than in the fictional techniques of dilatation. (ELSAESSER, 1987: 52)

O carácter simbólico da linguagem melodramática aumenta no processo de adaptação da literatura ao cinema, não só pela compressão do tempo narrativo, mas também pelas características da imagem cinematográfica – este fenómeno verifica-se de forma ainda mais marcada quando Gregory Crewdson sintetiza um filme imaginado numa imagem estática, parada no tempo. A percepção visual da imagem não assenta num conjunto de regras gramaticais, mas numa complexa cadeia de estímulos sinápticos que são decodificados de forma subjectiva pela memória individual de cada espectador; em vez de captar emoções a imagem capta elementos que as podem significar ou induz o espectador a sentir. Se, na literatura oitocentista, as emoções hiperbólicas têm a função estética de vincar determinados aspectos da realidade, no filme, a ampliação do carácter simbólico e metafórico da mensagem melodramática parece desligar-se de qualquer compromisso realista – deixa de estar em causa

a realidade aparente que a imagem substitui, para ganhar importância o seu potencial simbólico. Todavia, há que ter em conta que estas considerações se inclinam unicamente sobre os atributos estéticos e formais da linguagem melodramática e não significam um descomprometimento definitivo com os temas sociais tradicionalmente abordados no realismo literário do século XIX. Tal como sugere Christine Gledhill: “To have pursued Elsaesser’s line of investigation would have meant rethinking, rather than dismissing, the ‘great tradition’ of humanist realism” (GLEDHILL, 1987: 8).

O fenómeno que Gledhill identifica como sendo a causa da ruptura definitiva com os valores da tradição oitocentista na crítica do melodrama de Hollywood coincide com o surgimento e domínio de inúmeras correntes teóricas de orientação ideológica neo-marxista, ao longo das décadas de 1970 e 1980, cujos postulados criticam os valores sociais e culturais do contexto literário do século XIX. A crítica neo-marxista aos modelos familiares patriarcais da burguesia das sociedades industriais acaba por constituir a base teórica das correntes psicanalíticas e feministas que posteriormente ganharam relevância (GLEDHILL, 1987, 8-10).

Embora tenham sido levantadas questões pertinentes que não devem ser esquecidas na caracterização do melodrama, há limites significativos a estes postulados. Em primeiro lugar, as críticas ideológicas nem sempre procuram explicar fenómenos próprios do cinema através de uma observação empírica dos elementos culturais que produzem significado, como Elsaesser parece tentar em *Tales of Sound and Fury*; procuram antes servir-se do cinema para ilustrar as suas próprias mitologias, mesmo que tal implique uma negação da tradição que serve de base às obras que observam. Em segundo lugar, a agenda colectivista das ideologias sociais neo-marxistas não é compatível com a subjectividade necessária à interpretação da realidade representada e da imagem como forma de representação, ou seja, não admite um

ponto de vista individual e fenomenológico, em grande medida indispensável à compreensão da experiência estética de qualquer obra de arte. Por fim, a crítica ideológica na análise de qualquer obra levanta um problema relevante de carácter ético e científico: trata-se da eventual subversão das intenções criativas dos autores por apropriação ideológica das suas obras. Este fenómeno é evidente, por exemplo, numa entrevista concedida por Douglas Sirk, em 1977, à revista *Bright Lights*. Sobre as interpretações psicanalíticas dos seus filmes, Sirk afirma: “Take Oedipus, for instance. The Freudians don't like this, but in reality Oedipus is a detective story, a mystery, nothing other than that. The mother thing, the complex, is bullshit, because he didn't know. It's sheer melodrama for the masses.” (SIRK, 1977). É certo que o inverso também acontece, ou seja, o facto de os conteúdos ideológicos inspirarem a produção cinematográfica: *The Cobweb* (1955), de Vincente Minnelli, é um filme que ilustra intencionalmente a mitologia freudiana e, ao mesmo tempo critica, de forma irónica, a incapacidade de a psicanálise resolver os problemas dos pacientes da clínica onde se desenvolve a acção do filme. Mas será a psicanálise freudiana o melhor método crítico de compreensão e análise de *The Cobweb*? Esta questão remete-nos para a necessidade de reconhecer dois domínios completamente distintos que, embora possam ter ligações próximas, não devem ser confundidos – o da produção artística e o da análise crítica. Com efeito, esta ideia é proposta, no início da década de 1990, pelo crítico Steve Neale:

For instance, understood as melodrama, *Now, Voyager*, (Irving Rapper, 1942) and *Written on the Wind*, [Douglas Sirk, 1956] can be compared in terms of their treatment of parental conflict, their use of Freudian psychoanalysis, and such issues as sexual repression or female independence. However, such a comparison may in fact distort the actual relationships between films that pertained for producers and audiences during the 1940s and 1950s. (MERCER e SHINGLER, 2005: 31)

A tendência actual da teoria cinematográfica sobre o melodrama dá sinais de que uma perspectiva ideológica não representa um problema desde que não aspire ao *absolutismo* – um ponto de vista ideológico, focado em determinadas especificidades de um conjunto de obras, deve ser aceite como uma possibilidade de interpretação que pode conviver em simultâneo com outros pontos de vista semelhantes ou divergentes. Esta pluralidade tem sido facilitada na medida em que a caracterização do melodrama como género tem vindo a perder relevância para a sua observação como modo expressivo e estilístico em função de diversos contextos temáticos.

Desta forma, pode dizer-se que há diversas concepções de melodrama, conforme a época e a perspectiva adoptada. As investigações que agora se aplicam estão direccionadas para uma discussão do melodrama no cinema contemporâneo e noutras formas de expressão artística: para uns, o género que se popularizou nas décadas de 1940 e 1950 desintegrou-se e deixou de existir na vontade de cineastas e espectadores, mantendo-se vivo apenas pela sua constante reformulação crítica; para outros, o melodrama continua a existir, assumindo novas formas que implicam novas abordagens na sua identificação. A minha convicção pessoal é de que melodrama continua a existir como modo expressivo não só no cinema, mas também noutras disciplinas artísticas – os trabalhos fotográficos de Gregory Crewdson, nomeadamente *Twilight*, *Dream House* e *Beneath the Roses* são provas deste facto.

Nenhuma das linhas de pensamento que até hoje serviram o debate teórico sobre o melodrama cinematográfico poderá ajustar-se inteiramente à análise da obra de Gregory Crewdson. Porém, da mesma forma que Thomas Elsaesser organizou o seu estudo a partir da literatura realista que inspirou os primeiros melodramas cinematográficos, torna-se necessária a observação da iconografia do cinema como principal base referencial de Gregory Crewdson, evidente na presença de elementos intertextuais que o relacionam com o melodrama de

Hollywood. Em suma, proponho como primeiro princípio um entendimento de continuidade em vez de uma ruptura, sob a premissa de que a arte se rescreve a cada gesto e que cada gesto criativo contém em si uma memória artística e cultural identificável. George Steiner resumiu esta ideia num axioma fundamental: “A arte desenvolve-se através da reflexão da arte e sobre a arte anterior” (STEINER, 1993: 27). De acordo com esta lógica, as relações sociais e familiares na casa e na rotina doméstica, em vez de serem consideradas como um ponto de ruptura, apresentam-se antes como o principal foco de reformulação crítica que tem produzido novas concepções de melodrama. Estes temas, recorrentes no acervo imagético da obra de Gregory Crewdson, quando relacionados com a sua cosmovisão artística e biográfica, justificam uma análise do seu trabalho numa perspectiva estética e formal e, também, no contexto contemporâneo em que se insere. Impõe-se, em primeiro lugar, uma breve observação sobre alguns aspectos relevantes que caracterizam os temas domésticos e familiares no melodrama.

Melodrama Doméstico

A classificação das imagens de Gregory Crewdson no contexto melodramático, de acordo com as tipologias definidas pelos estudos fílmicos e literários, enquadra-se na categoria do melodrama doméstico, cuja especificidade se define pela representação das relações sociais nas instituições da família e do casamento e da imagética em torno da casa de classe média no universo suburbano das pequenas cidades norte-americanas (RODOWICK, 1987: 270). As ameaças externas ao funcionamento do grupo familiar e a necessidade de afirmação individual de cada um dos elementos que constitui a família são as principais forças em jogo nos conflitos domésticos.

Ao longo dos tempos, a definição de melodrama tem variado em função dos valores sociais e familiares de cada época e também das emoções e perfis psicológicos que esses valores produzem. No século XIX, o melodrama surgia no romance literário como uma solução estética para representar os sentimentos resultantes das profundas transformações civilizacionais e sociais causadas pela revolução industrial, pelos novos modelos económicos e por todas as alterações que estas condições impunham à vida das famílias. O melodrama doméstico oitocentista remete cada leitor para as dificuldades da sua esfera familiar e pessoal e consagra-o com a catarse do triunfo das forças do bem sobre as forças do mal. Este efeito escapista é conseguido através da radicalização de valores morais e sociais que tornam o melodrama num modo estético polarizado onde parece estar em causa a libertação emocional em detrimento da adaptação à racionalidade científica, tecnológica e económica que se impunha no dia-a-dia das novas sociedades industriais.

O contexto histórico muda quando observamos os melodramas domésticos do cinema norte-americano: na década de 1930, a Grande Depressão Americana; na de 1940, a Segunda Guerra Mundial; na de 1950, as novas políticas de recuperação económica, os conflitos geracionais, as revoltas raciais e a Guerra da Coreia formaram o cenário de crise associado à época de ouro do cinema de Hollywood. Nas décadas seguintes houve um desinteresse acentuado do público pelos temas e pela expressão melodramática, pelo menos na sua forma clássica. Esta alteração está ligada não só a fenómenos específicos da indústria do cinema, mas também às novas transformações culturais do mundo ocidental que estão na base da caracterização do melodrama contemporâneo e que tentarei aprofundar no terceiro capítulo desta tese.

As relações de conflito no melodrama doméstico desenvolvem-se em três domínios distintos de acção familiar: o domínio público das relações com a sociedade, o domínio

privado das relações intrafamiliares e o domínio íntimo e individual de cada elemento da família. Fora das paredes da casa, a vida familiar, na sua relação com a sociedade e com as instituições de poder, regula-se, muitas vezes, no campo das aparências como estratégia de protecção contra as ameaças exteriores que colocam em risco a sua estrutura económica e os seus laços afectivos. A representação visual da vida pública familiar baseia-se não só em ambientes de ostentação de riqueza e bem-estar, tais como festas sociais ou convívios em locais públicos, mas, também, nas rotinas quotidianas, dentro da geografia do bairro habitacional, onde o compromisso comunitário é sempre valorizado. Não é raro encontrarmos sumptuosos jardins no exterior das casas como mensagem visual de segurança, prosperidade e felicidade das famílias que as habitam. No filme *All That Heaven Allows* (1955), de Douglas Sirk, quando a viúva rica, Cary Scott (Jane Wyman), decide ultrapassar a fronteira das aparências e tornar pública a sua relação com Ron Kirby (Rock Hudson), um modesto jardineiro bastante mais novo do que ela, acaba por ver-se excluída do seu círculo social e é forçada a cancelar o noivado que tinha com ele. A decisão de ruptura é tomada, também, pela pressão exercida pelos filhos que, embora já não vivessem com ela, viam ameaçada a segurança económica da família com a entrada de um novo herdeiro, cujo estatuto económico e social era por eles reprovado.

No interior da casa, na esfera privada, desenvolvem-se as afinidades e os conflitos intrafamiliares, com destaque para as relações entre marido e mulher e para o choque de gerações entre pais e filhos. O casamento como pilar fundamental das estruturas familiares é a instituição social com maior exposição nos melodramas domésticos, e por essa razão, a observação da representação dos modelos familiares oferece-nos uma das bases críticas mais significativas na relação dos melodramas com as diferentes épocas e contextos sociais em que se enquadram. No que diz respeito à década de 1950, os conflitos domésticos têm como

cenário a recuperação da América depois de duas décadas de convulsão económica e social, em que o racionamento de comida e as limitações ao consumo terminavam, a guerra e a recessão já faziam parte do passado, a recuperação económica trazia emprego, carros, casas e recheios de interiores, os pais iam para o trabalho e as mães ficavam em casa a cuidar dos filhos, as famílias prosperavam assim e reuniam-se à mesa em momentos de paz e harmonia. Criou-se uma atmosfera idílica na América da década de 1950, um sentimento falso e inebriante de quase-perfeição que, na narrativa do melodrama doméstico de Hollywood, está sempre em iminente perigo de desmoronamento pela implosão das estruturas familiares.

Os papéis de marido e mulher confrontam-se em jogos de poder e de sedução, cuja carga sexual é representada pelo quarto do casal e por toda a iconografia visual que lhe é inerente. O poder patriarcal e o património material são geralmente representados nos espaços comuns da casa – a sala de estar, a sala de refeição e a biblioteca, exuberantemente decoradas com o melhor mobiliário e muitas vezes com luxuosas obras de arte³. A parentalidade e as clivagens entre gerações têm um campo mais vasto de acção e de representação, entre o interior e o exterior da casa. Em *Rebel Without a Cause* (1955), de Nicholas Ray, Jim Stark (James Dean), um jovem revoltado com o seu ambiente familiar revela sinais de delinquência ao desafiar todas as regras que lhe são impostas, quer pela família, quer pela sociedade. Para Jim, o pai é uma frustrante referência paternal e masculina, incapaz de responder à pergunta cuja resposta lhe traria a solução para os problemas que tem na rua: “What do you do when

³ Acontece, frequentemente, que as obras de arte que decoram os cenários dos melodramas sejam falsificações grosseiras, detectáveis por qualquer espectador informado e atento, ou seja, são meros artigos decorativos cuja visualidade se aproxima *grosso modo* das obras de arte que representam, prevalecendo o seu valor simbólico, tradicional na linguagem melodramática. No filme *Some Came Running* (1958), de Vincente Minnelli, quando Dave Hirsh (Frank Sinatra) entra na grande mansão dos French, detém-se, contemplativo, diante de um quadro que representa uma paisagem de Veneza. Ao aperceber-se do interesse do visitante, o anfitrião, Robert French (Larry Gates), diz-lhe: “That's a Canaletto. I don't know one painter from another, but when I mention that name, people are usually impressed.” (Anexo 2). O quadro que vemos nesta cena não existirá na obra do pintor veneziano, sendo, no entanto, claramente evocativa do seu universo pictórico. Este facto leva-nos a especular que a frase de Robert talvez não seja tão inocente como pode parecer; será, possivelmente, um acto reflexivo que espelha o interesse declarado por Minnelli em levar a alta cultura para os ecrãs do cinema popular.

you have to be a man?’. A fraqueza do pai é ridicularizada quando este surge de avental pela casa numa tentativa de agradar à mulher dominadora. Num extremo oposto, Judy (Natalie Wood), a jovem por quem Jim se apaixona na sua vida de rua, vive numa família cujo pai autoritário e violento não admite a mínima demonstração de afecto na sua relação com a filha. Ambos os modelos familiares resultam numa falha de relacionamento entre pais e filhos. A narrativa de Nicholas Ray apela a novos modelos familiares e, por outro lado, diz-nos que os conflitos geracionais iniciados na década de 1950 seriam inevitáveis, uma vez que as novas gerações americanas sofriam a pressão e a tremenda responsabilidade de curar o mundo doente que haviam herdado dos pais.

O domínio íntimo e individual da acção melodramática resulta mais complexo e depende, logicamente, do papel das personagens dentro das circunstâncias narrativas. A tensão entre as ambições individuais e as imposições das instituições colectivas, quer ao nível familiar, quer a um nível social mais abrangente, está na origem dos conflitos que põem em jogo a identidade das personagens. O espelho, pelo seu valor simbólico é, porventura, o tropo melodramático que melhor ilustra os enigmas da identidade individual – a auto-reflexão e a confrontação do indivíduo com a sua imagem e com o seu Outro, ou a representação de um universo paralelo, impossível de alcançar (Anexo 3). Este é um dos elementos visuais que melhor definem a autoria de Sirk, cuja identidade se divide entre o Hans Detlef Sierck, nascido na Alemanha, filho de pais dinamarqueses, e o Douglas Sirk, emigrado nos Estados Unidos da América desde o final da década de 1930. Como nota Elisabeth Bronfen:

The director who has to become a master in employing mirrors as a trope for the illusion of untroubled happiness driving his protagonists in their search for love and success created his own double. At the end of his life, when he was already quite ill and his mind, according to Jon Halliday, sometimes wandered, he confided to his friend, “There are two Douglas Sirks. The trouble started when I changed my name.” (BRONFEN, 2004: 199-200)

Também as fragilidades psicológicas, fisiológicas e a exclusão social, fazem parte da caracterização das personagens melodramáticas: a impotência, a depressão, a dependência de substâncias químicas, a histeria, a paranóia e a ostracização são os *leitmotive* que conferem aos heróis melodramáticos um tradicional estatuto de vítimas. Contudo há diferenças no posicionamento individual das personagens em relação à sociedade, que variam em função dos autores e das épocas representadas. As personagens de Sirk, por exemplo, embora motivadas por fortes emoções de carácter interno, como a paixão ou o ciúme, movimentam-se na narrativa dentro de valores ideológicos muito claros, inseparáveis da crítica social. Em *Imitation of Life*, por exemplo, o racismo, a afirmação das mulheres na sociedade e a luta de classes são questões que conferem a cada personagem um papel instrumental nas causas colectivas em que se envolvem.

Ao contrário de Sirk, Vincente Minnelli parece dar prioridade à afirmação individual e afasta para segundo plano as lutas ideológicas de carácter social, sem que tal represente uma negação desses valores. Num diálogo do filme *The Cobweb*, Dr. Devanal (Charles Boyer) ilustra de forma exemplar o paradigma do indivíduo dentro das teias sociais que lhe asfixiam a liberdade: “in all institutions something of the individual gets lost”. Em *Tea and Sympathy* (1956), também de Vincente Minnelli, Tom Lee (John Kerr) é um jovem que prefere a música e o teatro à virilidade do desporto. A sua sensibilidade e aptidão para actividades domésticas são motivo de chacota e dão origem a um boato maldoso sobre a sua orientação sexual: Tom vê-se excluído pelos restantes rapazes da escola e, apesar de fazer algumas tentativas frustradas para se agregar, acaba isolado do restante grupo. Embora não se verifique um movimento claro de libertação individual dos poderes colectivos, Tom não negocia nem abdica da sua identidade em benefício da inclusão no grupo e, no final do filme, acaba por

confirmar a sua causa ao surgir, não como uma vítima, mas como um homem íntegro, casado e aparentemente bem-sucedido.

A personificação dos problemas e o consequente aumento da complexidade psicológica das personagens de Minnelli, assim como as múltiplas identidades que se desdobram em diferentes papéis familiares e sociais sugeridos pelos espelhos de Sirk, são algumas das particularidades que anunciam os novos caminhos da estética melodramática e que não se podem perder de vista na observação do trabalho de Gregory Crewdson. Com efeito, também os domínios, público e privado, de acção doméstica são marcantes na sua obra fotográfica, sendo estes condicionados pelo contexto histórico, social, cultural e artístico que caracterizam a contemporaneidade. Crewdson é mais um observador do que um narrador de histórias no sentido tradicional – esta é uma condição que a atemporalidade da fotografia lhe impõe. Para se compreender as suas encenações, importa perceber como trabalha, que perspectivas assume, que símbolos utiliza e que valores se produzem nas suas imagens.

Gregory Crewdson no contexto melodramático

Gregory Crewdson nasceu em 1962, em Nova Iorque, e cresceu num ambiente familiar tranquilo com os seus pais e irmãos, em Park Slope, um dos bairros mais cobiçados de Brooklyn. Em diversas entrevistas, confessa que durante a sua juventude tentava escutar, através do chão de madeira, as consultas de psicanálise que o pai conduzia na cave da casa onde a família vivia. Desta forma, tomava contacto com os mistérios da psicanálise e com fragmentos dos problemas que conseguia escutar: divórcios, dependências, frustrações, ansiedades, obsessões e traumas, problemas que, enquanto jovem, não compreendia, mas que lhe estimulavam a imaginação e a fantasia. Este exercício de imaginação terá sido determinante na criação de uma iconografia própria sobre a psicologia individual e sobre os

problemas familiares do dia-a-dia da vida suburbana. Na primeira metade da década de 1980, enquanto aluno de artes da State University of New York at Purchase, Crewdson desenvolveu um particular interesse pelo universo visual da *Interpretação dos Sonhos*, de Freud, que mais tarde viria a materializar em algumas das suas encenações.



Fig.1 - Gregory Crewdson, *chapa nº14* da colecção *Twilight*, 1998–2002

A chapa nº 14⁴, da colecção *Twilight* (fig.1) é ilustrativa das fronteiras entre o consciente e o inconsciente, representados pelo espaço da casa e pelos seus alicerces: um rapaz introduz o braço no buraco do cano de drenagem de um polibã, como se procurasse ou quisesse alcançar algo – muito possivelmente uma evocação auto-reflexiva do jovem Gregory perscrutando o lado mais obscuro da mente humana. O tom rosado das paredes da casa de

⁴ A numeração das chapas de *Twilight* é atribuída de acordo com o livro editado com a exposição, (ver bibliografia: CREWDSON, Gregory, MOODY, Rick, *Twilight*, New York, Abrams, 2002)

banho, semelhante ao tom da pele do jovem figurante, indica-nos o mundo dos comuns mortais, de carne e osso, e contrasta com a penumbra azul-escura das fundações da casa, que nos remete para os mistérios do subconsciente. Nesta separação de universos, a iluminação tem um papel fundamental na expressividade dramática da imagem; o braço que se mistura com as tubagens da canalização tem uma cor azulada, diferente do tom de pele à superfície, como se pertencesse a outra pessoa ou a outra dimensão. A luz indica os caminhos do olhar através do plano da imagem, da mesma forma que, no cinema melodramático, a intensidade musical conduz o espectador no mapa emotivo da narrativa.

Este mundo binário, de contrastes e contradições, recriado no trabalho de Gregory Crewdson, aproxima-o da expressividade melodramática. Embora nunca seja clara uma representação maniqueísta do bem e do mal, há algo nas suas imagens que parece opor-se à normalidade das rotinas representadas. No prefácio do livro que celebra uma exposição retrospectiva da sua obra, com o título *In a Lonely Place*, em homenagem ao filme homónimo de Nicholas Ray, Crewdson escreve sobre as imagens dos artistas que mais o influenciam:

Several of these pictures appear on the surface to be very quiet or even tranquil, but beneath that surface there is a troubling psychology in operation. There are strong and fascinating polarities at play in these images. Many of them induce a feeling of loneliness or alienation which somehow merges with an underlying sense of hope and possibility. These artists are all American: they all engage what is sometimes called the “American vernacular” to reveal both its beauty and its darkness. (BURNETT e CREWDSON, 2011: 15)

Na verdade, Crewdson poderia estar a descrever o seu próprio trabalho com estas palavras. Também ele um americanista, no sentido em que a sua arte celebra a cultura norte-americana, com todos os seus defeitos e virtudes, não esconde uma atracção pelos lados mais obscuros da vida, como contraposição à normalidade dos valores éticos e morais instituídos. Esta não é uma posição resolvida ideologicamente, pois Crewdson prefere a neutralidade de

um simples observador, mais interessado em questionar o mundo que o rodeia do que em propor soluções para os seus enigmas.

Twilight é um conjunto de quarenta fotografias inspiradas particularmente na série televisiva *Twilight Zone* (1959-1964) e no filme de Steven Spielberg, *Close Encounters of the Third Kind* (1977). À partida, o universo misterioso representado nesta colecção de imagens parece nada ter a ver com os temas do melodrama clássico. Contudo, uma análise atenta remete-nos para uma relação entre a paisagem e o ambiente doméstico norte-americanos representados num modo expressivo de cores intensas e contrastes que reproduzem a saturação cromática das películas *Technicolor* do cinema clássico de Hollywood. Também a *cinematografia*⁵ de *Close Encounters of the Third Kind* é determinante na estética destas imagens: a luz exterior, azul escura, entre o entardecer e o princípio da noite (twilight), pontuada por janelas amareladas pela luz dos candeeiros no interior das casas, ou por focos de luz que irrompem pela penumbra, do céu para a terra, numa evocação do divino ou do sobrenatural ou, como nota Martin Hochleitner: “In some of Crewdson’s scenes [...] light is made to stand for manifestations of the divine or the encounters with the extraterrestrial.” (HOCHLEITNER, 2005: 153).

Ainda sobre o filme de Spielberg, representado na chapa nº 30 (fig.2), Crewdson descreve as principais forças em jogo:

As Roy’s obsession increases, he begins to alienate himself from his family and his community. This activity climaxes with Roy constructing an extraordinary totemic structure in his living room, built from household appliances and backyard debris. Various oppositions are brought together in this image from the film: interior and exterior space, domesticity and nature, normality and paranormality.” (BURNETT e CREWDSON, 2011: 17)

⁵ Cinematografia é um anglicismo da palavra “cinematography” que se refere ao trabalho de direcção de fotografia no cinema, geralmente traduzido para português simplesmente por “fotografia” (ex: Oscar para melhor fotografia). A opção de utilização do anglicismo justifica-se na necessidade de distinguir, ao longo desta tese, a fotografia de cinema da prática fotográfica convencional.



Fig.2 - Gregory Crewdson, *chapa nº30* da colecção *Twilight*, 1998–2002

As obsessões, a alienação e as tensões familiares numa atmosfera mística constituem, também, o painel melodramático de *Twilight*: as ameaças ao funcionamento familiar surgem de fenómenos aparentemente sobrenaturais, incontrolláveis e fora do alcance da ciência e da razão. O desconhecido e o paranormal adquirem uma visualidade própria que preenche o espaço incerto entre os pólos em confronto nas imagens e é neste espaço, outrora preenchido por outras mitologias, que se enquadra a interpretação subjectiva das encenações: a confrontação de valores improváveis recria as tensões da vida familiar contemporânea, convidando os espectadores a entrarem nas imagens e a resolverem os seus enigmas.



Fig.3 - Gregory Crewdson, *chapa nº19* da colecção *Twilight*, 1998–2002

Crewdson designa as suas imagens por *single-frame movies*. Em cada colecção que apresenta não há uma sequência narrativa contínua entre as fotografias, mas há uma preocupação assumida em criar a ideia de que todas as suas personagens habitam o mesmo mundo, sendo cada imagem composta por um conjunto de objectos personagens e situações, cujos valores simbólicos em diálogo têm uma função narrativa.

Na chapa nº19 (fig.3), Crewdson transporta no tempo *Ophelia* de Shakespeare para uma habitação contemporânea, tipicamente americana de classe média. O reflexo escuro da casa, na água que inunda a sala, estabelece um paralelismo visual entre a vida e a morte. Não há flores nesta representação de *Ophelia*, como na imponente pintura de John Everett Millais (Anexo 4). Certamente que esta foi uma questão ponderada por Gregory Crewdson durante o

processo de encenação: em Hamlet, paira a suspeita de que Ophelia se terá suicidado com o veneno das arrudas que guardou para si quando oferecia flores ao seu irmão Laertes. Nesta imagem, em vez das arrudas amarelas, um frasco de comprimidos junto de um copo, em cima da mesa, lança a suspeita do suicídio, contudo o que parece mais perturbador é a transposição do mito da morte de Ophelia para o ambiente doméstico contemporâneo – a casa deixa de ser um local de conforto para se tornar num palco de conflito e insegurança. Como refere Stephan Berg, sobre a representação da casa na obra de Crewdson: “the protective cell that is the house has lost its sheltering function and become an unsafe place ruled by repressed energies and forces.” (BERG e HENTSCHEL, 2005: 17). Com efeito, a ilusão da segurança familiar e social que caracterizava a América dos anos cinquenta, e que se encontrava em risco nas narrativas melodramáticas de Sirk, Minnelli e Ray, surge agora degradada nas encenações de Gregory Crewdson – esta *Ophelia* não sofre dos amores impossíveis da *Ophelia* de Shakespeare, sofre antes das neurastenias do quotidiano familiar suburbano do início do século XXI.

Pode dizer-se que, através do seu trabalho, Crewdson é uma testemunha do estado actual da América e não tanto um relator do processo de degradação das instituições familiares e sociais reerguidas nos anos cinquenta – neste sentido, também o seu discurso fotográfico é polarizado, na medida em que encontramos sempre duas Américas separadas por meio século de distância: uma que existiu como uma ilusão colectiva e outra cuja realidade actual se opõe à anterior. No entanto, há que clarificar este papel testemunhal quando se fala de fotografia: as imagens de Crewdson não são testemunhos documentais da realidade num sentido arqueológico ou de tradição fotojornalística, como o são, por exemplo, os momentos decisivos de Henri Cartier-Bresson, captados segundo um código deontológico de não-intervenção do fotógrafo sobre o tema; são antes testemunhos subjectivos que resultam de um aparatoso processo de encenação de situações previamente imaginadas (fig.4), cuja tradição

assenta, não só nas grandes produções cinematográficas de Hollywood, mas também no trabalho de outros artistas que adoptaram métodos de encenação para representar as suas visões da América, tais como Cindy Sherman, Jeff Wall ou Philip-Lorca diCorcia.



Fig.4 – Gregory Crewdson ®, 2001

Capítulo II

Heart is Where the Home Is - Construir a Realidade

Encenação e estética das emoções

Se considerarmos a encenação como um conjunto de formalidades que tem como objectivo recriar uma ilusão através da disposição de objectos e/ou personagens num determinado espaço, podemos dizer que a encenação acompanha a fotografia desde a sua invenção. As tecnologias rudimentares que dominaram quase todo o século XIX obrigavam a uma preparação meticulosa de todos os processos para a obtenção de imagens fotográficas. No caso do retrato, género que inaugurou a indústria da fotografia, o retratado tinha de sujeitar-se a poses de longa duração, encostando-se a um suporte que o ajudasse a manter-se estático, enquanto a sua imagem era gravada nas chapas sensíveis à luz. O peso e o volume de todo o aparato reduziam a mobilidade dos fotógrafos e a inexistência de iluminação artificial obrigava a que os estúdios, então construídos em vidro, funcionassem apenas a certas horas do dia conforme a incidência da luz solar. Todos os processos fotográficos eram lentos e trabalhosos e, por isso, a cuidadosa encenação da fotografia constituía a única alternativa.

Nem a invenção da película instantânea, que trouxe a espontaneidade do momento para o universo das imagens fotográficas, substituiu o hábito comum de posar para a câmara: a pose não é mais do que um acto de representação em que o retratado, como um actor, tenta assumir uma determinada identidade visual através das suas expressões corporal e facial. Como refere Roland Barthes no seu famoso ensaio de 1980, *A Câmara Clara*¹, “[...] a partir do momento em que me sinto olhado pela objectiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (BARTHES, 2003: 25). Embora a ausência de narrativa reenvie o retrato para um campo de análise exterior à fotografia encenada, esta artificialidade descrita por Barthes remete-nos para uma questão fundamental, cuja resposta poderá ajudar-nos a compreender, em parte, a estética

¹ *La Chambre Claire*, Cahiers du Cinéma, 1980

das emoções que caracteriza o melodrama na fotografia e no cinema: poderá a imagem fotográfica de uma pessoa revelar-nos algo sobre as suas emoções, desejos, pensamentos e sonhos, em suma, sobre o seu estado psicológico?

Nos tempos que correm, parece ser consensual que a imaterialidade das emoções não é reprodutível visualmente, contudo nem sempre foi assim. A partir da segunda metade do século XIX até meados do século XX, a fotografia surgia muitas vezes ligada a estudos científicos antropométricos que procuravam determinar a personalidade, a condição psicológica ou o estatuto social de uma pessoa através da observação das suas expressões faciais – era comum acreditar-se que o rosto humano era um reflexo congénito da interioridade dos indivíduos. Um dos pioneiros desta prática foi o neurologista Jean Martin Charcot que, em 1878, fotografou as pacientes do hospital psiquiátrico de Salpêtrière às quais havia diagnosticado doenças psicológicas. Para estas sessões fotográficas, Charcot hipnotizava-as e pedia-lhes que representassem várias perturbações mentais, de forma a ilustrar as suas teorias numa espécie de dicionário visual das emoções, a que deu o título *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, (1878). A expressividade exagerada evidente nas fotografias sugeria a Charcot e ao seu discípulo Sigmund Freud a presença de uma doença psicótica que ambos viriam a designar por “histeria”.

O que nos tempos actuais seria considerado um embuste encenado, sem qualquer valor científico, naquela época servia as investigações de Charcot, tendo em conta que, no ano em que as fotografias foram captadas, não havia qualquer alternativa à encenação de pose estática, para que não ficasse registado o arrasto de qualquer movimento. Sobre as poses reveladas nestas imagens, a ensaísta Zoe Beloff nota uma clara semelhança com a estética teatral francesa daquela época, sugerindo que, neste caso, a vida imita a arte (BELOFF, 2008: 228). Com efeito, Charcot instruía as suas pacientes a representar emoções que constituíam o

estereótipo teatral do século XIX, fortemente relacionado com o género melodramático: o medo, a ira, a tristeza, a paixão ou o êxtase são emoções invisíveis que estão na origem de um conjunto de reacções físicas cuja expressividade é visível e fotografável. Para Charcot e Freud, as reacções físicas eram sintomas de histeria; para os dramaturgos e encenadores da época, estas serviam como estratégias de representação que reforçavam a expressividade dramática das emoções.



Fig.5 – Jean Martin Charcot, *Iconographie photographique de la Salpêtrière* - Augustine, 1876-1878

Para além da relação entre os sintomas de histeria e a dramaturgia teatral, o que distinguiu os estudos de Charcot dos restantes estudos antropométricos daquela época² foi a forma narrativa com que toda a informação era disposta no livro. A apresentação sequencial das fotografias sugeria a passagem do tempo que, anos mais tarde, viria a distinguir a imagem em movimento do cinema. Estas eram acompanhadas por um texto com a história clínica das doentes e com os seus depoimentos traumáticos sob o efeito da hipnose. Augustine (fig.5), por exemplo, era uma jovem de quinze anos que, dois anos antes havia sido violada pelo amante da mãe – ao encenar diante da câmara os vários momentos da sua própria violação,

²Destes estudos destacam-se *Mécanisme de la Physionomie Humaine - Analyse Electro-Physiologique de L'Expression des Passions* (1862), de Guillaume-Benjamin Amand Duchenne e *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) de Charles Darwin.

produziu, talvez, o primeiro melodrama familiar de um cinema ainda por inventar. (BELOFF, 2008: 230)

O modo estético de expressão hiperbólica das emoções estendeu-se, naturalmente, ao cinema melodramático, nascido ainda durante o período do chamado cinema mudo. A ausência de som obrigava a uma maior intensidade visual na marcação dos elementos narrativos como é evidente, por exemplo, na obra de D.W. Griffith. Em *The Melodramatic Imagination*, Peter Brooks afirma: “Griffith’s cinema is always on the verge of hysteria, and necessarily so, because hysteria gives us the maximal conversion of psychic effect into somatic meaning” (BROOKS, 1995: p.xi). Por exemplo, no filme *Broken Blossoms* (1919), Lucy, a personagem interpretada por Lilian Gish (fig.6), não deixa de fazer lembrar Augustine no hospital de Salpêtrière. Esta semelhança não advém de uma evocação intertextual deliberada, mas parece confirmar o nascimento de uma estética fotográfica das emoções nos laboratórios científicos que recorriam à fotografia para captar os sentimentos mais profundos da alma humana

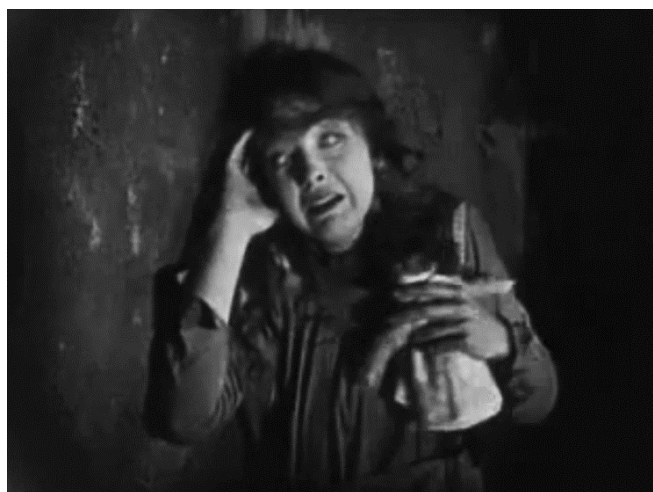


Fig.6 – D.W. Griffith, *Broken Blossoms*, Lucy, 1919

Quando falamos de fotografia encenada falamos obrigatoriamente de narrativa. Ao contrário do retrato, que mantém uma inevitável ligação ao seu referente, a encenação fotográfica aproxima-se da narrativa teatral e cinematográfica para abandonar o compromisso realista com o seu objecto de representação. Neste contexto, há uma questão que importa esclarecer: se a imagem fotográfica é estática, parada no tempo e no espaço e sem capacidade de transmitir uma ilusão de movimento e sequencialidade, de que forma é possível extrair dela qualquer narrativa? A resposta a esta questão transporta-nos para o debate sobre alguns problemas da percepção e da representação da realidade através da fotografia.

A encenação de uma narrativa fotográfica remete a sua imagem para um campo ficcional e simbólico deliberadamente construído pelo fotógrafo. Por outro lado, a percepção destas imagens é inevitavelmente subjectiva e assenta na interpretação que o observador faz do valor alegórico dos elementos visuais apresentados – este valor é a matéria-prima a partir da qual é possível deduzir uma narrativa, como se por detrás do véu da realidade imediata da imagem habitasse uma mensagem figurativa, subliminar ou elíptica. A sequencialidade temporal da narrativa fotográfica está apenas na sua presença subentendida – o antes e o depois do instante fotografado só podem ser imaginados. Dentro desta lógica, pode dizer-se que a condição narrativa de uma fotografia é puramente fragmentária, como se fosse apenas uma peça de um enigma cuja solução é inevitavelmente especulativa.

Hippolyte Bayard produziu aquela que é considerada por muitos historiadores como a primeira encenação fotográfica (fig.7). Cerca de quatro décadas antes do catálogo de emoções produzido por Charcot, Bayard, no papel de encenador, actor e contador de histórias, encena o seu suicídio em *La Noyade* (1840) ou *Self Portrait as a Drowned Man* e acompanha a imagem com um texto no qual lamenta a recusa do governo francês em reconhecê-lo como um dos pioneiros da invenção da fotografia. Neste caso seminal da história, a imagem

depende do título e do texto para ser compreendida como uma ficção, de outra forma, a escassa quantidade de elementos figurativos poderia conduzir a interpretações simples como a de uma mera representação de um homem morto ou a dormir. Não deixa de ser notável que esta estratégia comunicativa de Bayard se aproxime dos formalismos da arte conceptual³ que surgiria mais tarde, em meados do século XX, todavia devemos ser cautelosos nesta associação de ideias, uma vez que Bayard não tinha quaisquer intenções artísticas na produção de *La Noyade*.



Fig.7 - Hippolyte Bayard, *La Noyade*, 1840

O protesto de Bayard visava apenas o governo francês e passou mais ou menos despercebido no contexto da crítica da imagem fotográfica então praticamente dedicada exclusivamente à capacidade mecânica de representação da realidade. O debate sobre o confronto entre a realidade e a ficção na fotografia tomou maiores proporções com as encenações de Oscar Rejlander, *The Two Ways of Life*, de 1857 (fig.8), e de Henri Peach Robinson, *Fading Away*, de 1858 (fig.9).

³ Na arte conceptual a importância da ideia prevalece sobre o objecto artístico, cuja função é meramente ilustrativa.

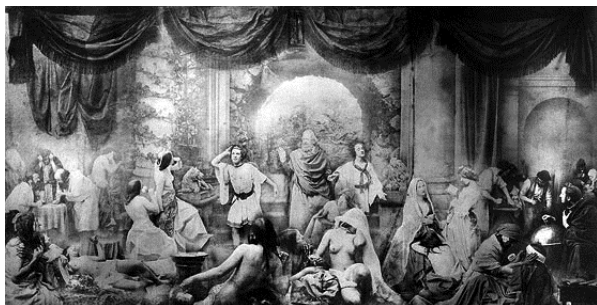


Fig. 8 - Oscar Rejlander, *The Two Ways of Life*, 1857



Fig.9 – Henri Peach Robinson, *Fading Away*, 1858

Ambas as imagens, inspiradas na tradição da pintura, são fotomontagens produzidas a partir da sobreposição de vários negativos captados em instantes diferentes. A primeira, de Rejlander, uma reinterpretação da *Scuola di Atene* (1509-10), de Rafael, tornou-se controversa especialmente pela nudez explícita na fotografia, uma nudez real e por isso imoral. A imagem de Robinson, talvez mais fértil no debate que originou, acabou por levantar diversas questões relativas ao seu excessivo formalismo na construção de um momento dramático que nunca existiu. O que parece ter perturbado os críticos foi o realismo aparente desta fotomontagem que nos mostra o quarto onde uma jovem rapariga à beira da morte é assistida por duas mulheres, enquanto um homem, de costas para a cena, contempla o mundo exterior através da janela. Sobre o impacto que esta imagem produziu no público, Kathleen Edwards, escreve:

The public was outraged at the unseemliness of revealing such a deeply private sorrow. One critic said that Robinson had cashed in on 'the most painful sentiments which it is the lot of human beings to experience'. It is clear that those who admired *Fading Away*, believed it recorded a real event and when, in 1860, Robinson outlined his technique at a meeting of the Photographic Society of Scotland, he was greeted with howls of protest from people who felt they have been deceived. (EDWARDS, 2005: 8)

O exemplo da reacção a *Fading Away* é ilustrativo da conotação negativa atribuída à fotografia encenada e manipulada desde as suas manifestações mais remotas. À nascença, a

fotografia distinguia-se da pintura pela sua inevitabilidade realista e a inversão desta tendência apresentava-se como uma provocação desnecessária e tolerada por poucos. Não será fácil demonstrar que a depreciação da fotografia encenada tenha as mesmas origens que a conotação negativa da palavra melodrama, contudo a artificialidade teatral incapaz de representar a realidade de acordo com os códigos estéticos vigentes na segunda metade do século XIX parece ser o ponto de convergência que une definitivamente encenação e melodrama.

Ao longo da primeira metade do século XX, o cinema, mais propício à representação de um tempo narrativo, acabou por obscurecer ainda mais as ficções criadas pela fotografia encenada. Excepto em algumas manifestações artísticas com estreitas ligações ao teatro, como nos movimentos dadaístas e surrealistas encabeçados na fotografia por Man Ray, a encenação fotográfica foi afastada das artes para os campos secundários da publicidade e da moda. Ainda assim, nestes domínios, fotógrafos como Philippe Halsman, Julius Shulman e Paul Outerbridge, recorreram muitas vezes à encenação para desafiar as fronteiras entre a arte e a trivialidade da fotografia comercial,

A desvalorização da fotografia encenada era inversamente proporcional ao efeito de alguns fenómenos culturais que reforçavam uma concepção geral de realidade e verdade da imagem fotográfica, tais como: o movimento estético da *straight photography* que reagia ao pictorialismo e a qualquer formalismo que separasse a imagem do seu objecto real; a ampla divulgação pública das imagens do programa fotográfico da *Farm Security Administration* que havia contratado vários fotógrafos para produzir um documento visual realista dos efeitos da Grande Depressão nos Estados Unidos da América; por fim, a expansão do fotojornalismo encabeçada pela Magnum e por Henri Cartier-Bresson, cujo manifesto, *Le Moment Decisif*, declarava qualquer fotógrafo desta agência como uma testemunha desinteressada na captação

do objecto de reportagem – sob este juramento, a verdade e a realidade não escapariam à fotografia. Não deixa de ser relevante observar que a base ética do manifesto de Cartier-Bresson serve de código deontológico a agências e jornais ainda hoje em funcionamento, sendo mais ou menos consensual neste meio que o fotojornalista não deve intervir no assunto fotografado, nem alterar posteriormente a imagem captada pela câmara. Desta forma, o fotojornalismo construiu-se em torno da verdade e da realidade e coloca no seu extremo oposto a encenação, vulgarmente associada à falsidade e à artificialidade.

O cumprimento destes códigos de conduta e a verdade da imagem fotográfica foram sendo questionados à medida que se multiplicavam as histórias de fotojornalistas que, movidos por uma feroz competitividade, compunham artificialmente as suas imagens. Talvez o exemplo mais emblemático seja o da fotografia de Robert Doisneau, *Le baiser de l'hôtel de ville* (fig.10), captada em 1950 e considerada como um dos instantâneos mais famosos de sempre, até ao dia em que, na sequência de um julgamento, no início da década de 1990, Doisneau revelou que contratou dois actores para encenar a fotografia – de um momento para o outro, a imagem que ao longo de quatro décadas foi entendida como o resultado de uma captação inocente de um cliché romântico da vida parisiense, revelou-se afinal uma notável encenação que viria a dar mais um contributo para a desacreditação do fotojornalismo como veículo da realidade. Com efeito, este não é apenas um problema do passado, uma vez que o aparecimento e a difusão das técnicas digitais abriram novas potencialidades na manipulação de imagens. Ainda assim, hoje em dia parece haver uma maior consciência de que a fotografia tem um carácter mais narrativo do que realista ou verdadeiro. Para o crítico Lori Pauli, este processo de desacreditação da realidade da imagem, assim como um reconhecimento geral cada vez mais vasto do seu potencial ficcional estiveram na origem do renascimento da fotografia encenada:

The strong resurgence of staged photography from the early 1960s to the present can be seen as a kind of reaction against the predominance of documentary or ‘straight’ photography from the first half of the twentieth century. Artists working with the staged photograph after the 1960s may have favoured still photography over cinematography precisely because it is a medium that represents stories episodically, in fragments. Contemporary photographers appreciate the way that staged photography, like painting – or probably more accurately, like the film still – leaves the completion of the narrative up to the viewer. The staged photograph has become once again a dramatic moment frozen in time. (LORI, 2006: 18)



Fig.10 – Robert Doisneau, *Le baiser de l'hôtel de ville*, 1950

Da geração de fotógrafos da década de 1960 a que Pauli se refere, destacam-se Duane Michals e Eikoh Hosoe, cujas obras assentam numa estética mais teatral, na linha do que Man Ray vinha fazendo. Ao longo da história, a pintura, o teatro e a literatura são presenças constantes na encenação fotográfica, no entanto, a partir da década de setenta, o cinema e a televisão tornaram-se nas principais referências para um grande número de artistas. Possivelmente, a maior influência desta tendência artística tem as suas origens nas campanhas de publicidade dos filmes de Hollywood:

[...] the rise of popular cinema in the 1920s and '30s was paralleled by the proliferation of print culture that culminated in a mass-market illustrated press. Their combined effect, as the

critics Siegfried Kracauer and Walter Benjamin noted, was a cumulative conversion of all things into photographic reproduction. (CAMPANY, 2008: 62)

A proliferação de cartazes, postais e ilustrações na imprensa, construídos a partir de fotogramas⁴ retirados das películas ou de reencenações em estúdio produzidas especificamente para as campanhas, constitui a base do código visual da fotografia encenada de inspiração cinematográfica. Também, entre as décadas de 1940 e 1960, os populares filmes impressos em livro (cine-romances) e as fotonovelas, parecem estabelecer um interessante diálogo entre a fotografia e o cinema. Um dos exemplos que melhor ilustra esta articulação é o filme de Chris Marker, *La jetée* (1962): designado pelo realizador como um *photo-roman*, a narrativa deste filme é construída a partir de imagens fotográficas encenadas e apresentadas sequencialmente. A edição do filme em livro, desta vez com o subtítulo *cine-roman* em vez de *photo-roman*, revela as compatibilidades e incompatibilidades narrativas entre fotografia e cinema: no filme, as imagens substituem-se umas às outras no plano do ecrã ao longo do tempo e com o auxílio da voz de um narrador; por outro lado, no livro, as fotografias legendadas apresentam-se numa sequência horizontal, criando uma nova estrutura dialéctica em que as imagens se complementam em vez de se substituírem. A partir destas diferenças estruturais a comparação entre o filme e o livro de *La jetée* pode tornar-se bastante mais complexa, todavia o que permanece intacto em qualquer uma das versões é a singularidade de cada imagem fotográfica (Anexo 5).

Para David Company, o *cinema impresso em papel* teve o seu declínio durante a década de setenta, com a popularização da televisão e mais tarde do VHS e do DVD (CAMPANY: 2008, 86). Este período coincide com o aparecimento de uma nova geração de

⁴ Neste contexto, um fotograma é cada uma das imagens que constitui uma tira do filme cinematográfico. Tradicionalmente, um segundo de filme é constituído por vinte e quatro fotogramas. Noutros contextos, a palavra fotograma pode referir-se à técnica de construção de imagens em papel fotográfico sem recurso ao negativo. Esta técnica, celebrizada por Man Ray, também é conhecida por *rayograma*.

fotógrafos, cujos temas e processos viriam a influenciar directamente a obra de Gregory Crewdson.

Representações da vida quotidiana – entre a fotografia e o cinema

Num ensaio escrito em 1970⁵, Roland Barthes observa alguns fotogramas de filmes de Sergei Eisenstein, esperando encontrar um terceiro sentido fílmico nas imagens paradas no tempo e desprovidas de movimento: “To a certain extent [...] the filmic, very paradoxically, cannot be grasped in the film 'in situation', 'in movement', 'in its natural state', but only in that major artefact, the still.” (BARTHES, 1999: 65). Para Barthes, os níveis de percepção da imagem fotográfica atingem um detalhe e uma profundidade impossíveis de alcançar na imagem em movimento, cuja fugacidade impede o exercício de memória por parte do espectador, concluindo, assim, que a imagem fotográfica pode ser narrativa, mesmo que não pertença a uma narrativa. Esta ideia parece ter sido inspiradora para alguns fotógrafos que constituem a base referencial de Gregory Crewdson, tais como Cindy Sherman, Jeff Wall e Philip Lorca diCorcia, que no final da década de 1970 encenavam ficções que estreitavam as pontes entre fotografia e cinema.

Cindy Sherman produziu um conjunto de imagens ainda hoje considerado por muitos críticos como um dos trabalhos fotográficos mais paradigmáticos da arte contemporânea. *Untitled Film Stills* (1977-1980) é um conjunto de cerca de sete dezenas de fotografias a preto e branco, encenadas e representadas por Sherman e que evocam a iconografia do cinema através da representação objectiva de diversos estereótipos femininos de Hollywood, especialmente em ambientes domésticos: mulheres sensuais, autoconfiantes, dedicadas donas de casa, ou mulheres entediadas e desiludidas com a esfera familiar; nenhuma delas evoca

⁵ *Le Troisième Sens* ou, na versão inglesa, traduzida por Stephen Heath, *The Third Sense: Research Notes on Some Eisenstein Stills*

uma personagem ou filme em particular, mas todas se enquadram numa situacionalidade narrativa cujo simbolismo aproxima esta obra do cinema melodramático dos anos cinquenta – a mulher e o ambiente doméstico como elementos centrais da vida quotidiana.



Fig.11 Cindy Sherman, *Untitled Film Still #14*, 1977-1980

Em *Untitled Film Still #14*, (fig.11) a personagem parece estar a olhar para a direita, como se estivesse a interagir com alguém ou com algo, levantando dúvidas ao espectador sobre o que está a captar a atenção daquela personagem fora do enquadramento da câmara, ou fora de campo, como diríamos em estudos de cinema. A ambiguidade destas imagens leva-nos a questionar se Cindy Sherman está a posar para a fotografia ou se estamos na presença de um fragmento de um filme no qual a actriz está a representar uma cena que se desenrola no espaço e no tempo. Por um lado, esta ambiguidade parece desfeita quando notamos a verticalidade do plano rectangular, usado apenas em fotografia e nunca em cinema, mas, por outro lado, a suspensão do momento num tempo narrativo e a evocação da iconografia do cinema reestabelecem a incerteza. Inicialmente, este projecto foi inicialmente exibido ao público dentro da tradição clássica da fotografia, ou seja, em provas fotográficas de tamanho

pequeno e emolduradas a negro, no entanto, depois de ter alcançado o sucesso, foram reimpressas em grandes formatos de forma a sugerir o ecrã de cinema na sala de exposições.

Aproximadamente na mesma altura em que Cindy Sherman encenava e produzia *Untitled Film Stills* na sua própria casa, com recurso a tecnologias fotográficas básicas, o fotógrafo canadiano, Jeff Wall, iniciava também um conjunto de encenações que viriam a determinar os caminhos de toda a sua obra. Embora fosse um estudioso da arte fotográfica clássica norte-americana, a preto e branco e em pequenos e médios formatos, considerava que esta revelava problemas de escala que limitavam a capacidade de a fotografia produzir uma ilusão credível da realidade. Ao tentar resolver este problema criando imagens à *escala humana*⁶, introduziu no seu trabalho o peso do aparato de grande formato, condicionando, assim, todos os seus processos criativos e produtivos. Desta forma afastou-se do paradigma clássico da fotografia para se aproximar da *cinematografia*:

The change in scale signified a complex of slight shifts of emphasis in the aesthetic canon of art photography. In my mind, or at least in one part of my mind, I wasn't moving very far from the canonical aesthetics of art photography. At the same time, I began to call my photography 'cinematography'. (WALL, 2003: 191)

Para Jeff Wall, a cinematografia é uma combinação entre a colaboração com actores e o uso de técnicas e equipamentos do cinema, cujos resultados abrem portas para outros temas, métodos e estilos. Não se trata apenas de imitação das técnicas e dos processos cinematográficos; para ele, o ensaio de Barthes, ao desconstruir os filmes de Eisenstein em fotogramas, está a afirmar que o cinema é, acima de tudo, um acto fotográfico.

Mimic (fig.12) é uma encenação minuciosa de uma cena insólita da vida quotidiana que Wall presenciou de facto – um homem que transita na rua com a namorada provoca um

⁶ Conceito que Jeff Wall usa no seu ensaio *Frames of Reference* publicado pela primeira vez na revista Artforum em Setembro de 2003

estranho com um gesto racista. Wall escolheu os actores e o local, e ensaiou várias vezes antes de fotografar; filmou a cena e extraiu do filme alguns fotogramas que o ajudassem a orientar os actores nas expressões e poses que deveriam adoptar.



Fig.12 – Jeff Wall, *Mimic*, 1982

Ao contrário de Cindy Sherman, Jeff Wall não recorre à iconografia do cinema, todavia as suas imagens sugerem a passagem de um tempo narrativo pautado pela transmissão de uma ideia de movimento – no caso de *Mimic*, o tempo narrativo é sugerido pelo movimento das personagens em andamento, pelo gesto do homem que destabiliza a normalidade e pelo olhar do homem oriental. Nas décadas seguintes, Wall manteve os processos cinematográficos e desenvolveu um acentuado interesse pela representação da banalidade das rotinas domésticas – *Jell-O* (1995) e *A View from an Apartment* (2005) são talvez os exemplos mais conhecidos neste contexto (Anexos 6 e 7).

Também Philip-Lorca diCorcia produziu, no final da década de 1970, um conjunto de encenações em torno da vida doméstica. Paralelamente, diCorcia dedica-se também à fotografia de rua, na linha do documentarismo tradicional americano de Lee Friedlander e Walker Evans, registrando as rotinas diárias dos transeuntes de Boston e de Nova Iorque. Esta

ambivalência de estilos põe em confronto os problemas da representação da realidade e da sua ficcionalização através da encenação – quando observamos o trabalho de diCorcia, por vezes não sabemos se estamos perante uma encenação ou uma captação inocente da realidade. Sobre esta dualidade, Gregory Crewdson afirma: “He created a body of work that perfectly merged theatricality and everyday life, finding a photographic sensibility that hovers somewhere between the documentary image and the cinematic effect.” (BURNETT e CREWDSON, 2011: 19). Embora diCorcia não goste do adjetivo *cinematográfico* para caracterizar as suas fotografias encenadas, há alguns aspectos que o justificam: a sua preferência por planos horizontais, a câmara fixa no tripé, o uso teatral da luz e o controlo rigoroso do detalhe, quando associados à sua intencionalidade cénica, resultam em imagens que parecem pertencer ao universo dos filmes (SIMPSON e TILLMAN, 2007). *Mario* (fig.13) é uma das suas encenações mais conhecidas: um homem diante do frigorífico aberto procura algo para comer ou beber; do interior do frigorífico sai uma luz que ilumina a cara da personagem, uma luz com uma função fotográfica e pouco realista; atrás de Mario, outra luz, estrategicamente colocada, equilibra a composição cenográfica; o posicionamento baixo da câmara coloca o olhar do espectador numa posição inferior e confere grandeza ao momento; a câmara encontra-se numa divisão adjacente à da cena representada, transmitindo uma certa noção de distância e de *voyeurismo*.

Ao contrário de Jeff Wall e Cindy Sherman, Philip-Lorca diCorcia subtrai qualquer ideia de movimento às fotografias que encena e retira-lhes qualquer elemento desestabilizador da normalidade – esta é uma comparação que serve a generalidade dos seus trabalhos. *Mario* podia ser um plano de um filme, que se desenrola ao longo de alguns segundos, sem o mínimo movimento. A imobilidade das cenas que diCorcia constrói anula a capacidade única que a fotografia tem para congelar o tempo e a acção num *momento decisivo*. Também a

banalidade da acção representada remete o espectador para a sua própria experiência doméstica, através de um processo de identificação que o transporta para o interior da cena.



Fig.13 – Philip-Lorca diCorcia, *Mario*, 1978

Cindy Sherman, Jeff Wall e Philip-Lorca diCorcia, no limiar da transição da fotografia clássica para a fotografia contemporânea, são referências incontornáveis na obra de Gregory Crewdson, não só pelos temas, como também pelos processos de encenação e pelas estéticas que resultam desses processos. No entanto, também o trabalho de outros fotógrafos associados ao género documental americano parece marcar presença nas imagens de Crewdson: os quartos de hotel captados por Lee Friedlander e os auto-retratos em espelhos e reflexos da cidade revelam uma ambiguidade que hesita entre a realidade e a ficção; a utilização pioneira da cor na captação de cenas quotidianas, por William Eggleston; ou a deserção das pequenas cidades suburbanas, perdidas na América imensa de Stephen Shore (Anexos 8, 9 e 10). No centro de todas as referências de Gregory Crewdson encontra-se o génio criativo de Edward Hopper:

It is now virtually impossible to ‘read’ America visually without referring to photography, cinema and other artworks that have been touched by his images. Hopper’s works are deeply evocative and often tell a narrative story in a single picture. They depict impregnated moments: the images seem to pose a question and that question remains unsolved. His still vignettes seem eternally suspended in an instant between before and after. (BURNETT e CREWDSON, 2011: 15).

No entanto, a referência a Hopper não se limita a aspectos culturais ligados à americanidade da sua obra, uma vez que a vertente estética também se revela determinante nas encenações de Crewdson: os sucessivos enquadramentos dentro da imagem pelo uso de janelas, espelhos e portas desdobram o espaço e produzem uma ideia de profundidade e de convergência de vários ambientes; as diferenças de luz entre interiores e exteriores e a iluminação das figuras conduzem o olhar do espectador, construindo uma espécie de código sintáctico narrativo. Em *Excursions into Philosophy* (fig.14) Hopper põe em cena uma das situações mais ensaiadas por Crewdson: um homem e uma mulher de costas viradas um para o outro, ele sentado na beira da cama e ela deitada, seminua, evocam sentimentos de solidão, despojamento e inércia. A imagem é construída por um encadeamento de formas rectangulares; a janela, o livro, a moldura, a forma da cama, as projecções da luz no chão e na parede constituem um mundo organizado, angular e rectilíneo, perturbado apenas pela complexidade das figuras humanas em divergência. Também aqui o ambiente doméstico é questionado pelas personagens em confronto, como que inspirado por um melodrama de Hollywood, sem as limitações morais da indústria do cinema norte-americano.

As referências artísticas de Gregory Crewdson parecem estar inevitavelmente ligadas à iconografia cultural norte-americana da segunda metade do século XX, contada em pequenas narrativas ou em fragmentos da vida quotidiana de pessoas anónimas. O renascimento da fotografia encenada, que elege a esfera doméstica e a casa como palco de representação das tensões do dia-a-dia, manifesta-se como uma reacção dos fotógrafos ao retrato cru e realista

da América, captado nas ruas ao longo da primeira metade do século XX. Esta tendência cénica e formalista inaugura novos paradigmas para a arte fotográfica contemporânea que reformulam as ideias de verdade e de realidade na fotografia – a verdade deixa de ser uma condição congénita da fotografia para passar a ser entendida como uma construção subjectiva que é transformada em experiência psicológica. Assim, a ideia de realidade na fotografia deixa de ser um valor universal para se tornar numa inevitável contingência das imagens. As questões que agora se colocam, de acordo com os paradigmas da arte contemporânea, não se orientam tanto no sentido de saber se determinado objecto é real, mas no sentido de saber o que ele representa, como o representa e em que contexto. Dentro desta lógica, impõe-se a procura de respostas sobre o valor da casa e do ambiente doméstico na cultura norte-americana e, em particular, nas encenações de Gregory Crewdson.

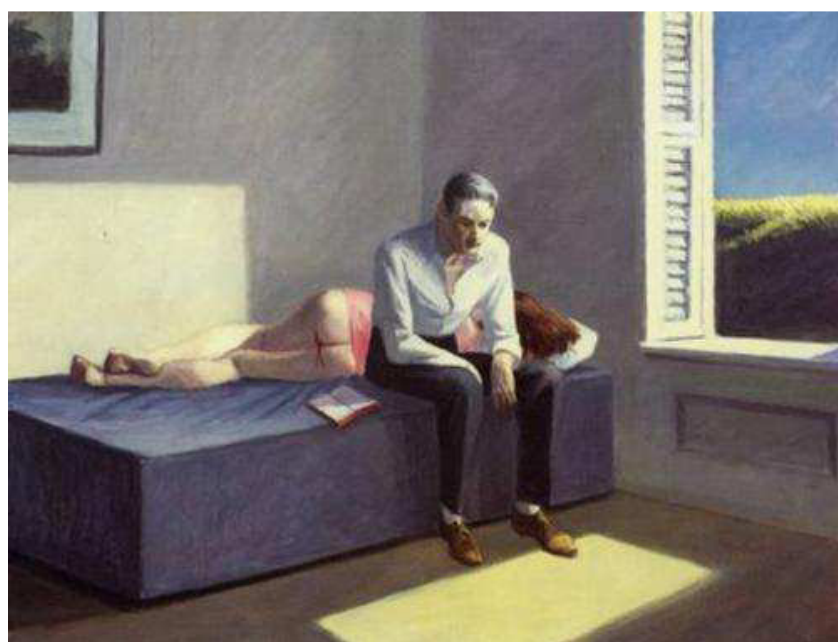


Fig.14 – Edward Hopper, *Excursions into Philosophy*, 1959

Dream House – a casa como palco de representação melodramática

A casa pode ser entendida como um espaço físico, arquitectónico, que proporciona protecção, conforto ou privacidade, mas também pode ser entendida numa perspectiva cultural e social, relacionada com as actividades domésticas e com a esfera familiar. No livro de 1979, *The Palace or the Poorhouse*, Jan Cohn traça o percurso histórico da arquitectura doméstica norte-americana enquadrando-o no contexto cultural de cada época. No prefácio deste livro a autora considera a casa como um elemento fundamental na cultura norte-americana:

[...] the house has been, and continues to be, the dominant symbol for American culture. The complexities and the contradictions inherent in the symbol are the complexities and contradictions in American culture. Therefore, to examine what Americans have said about houses, their own and those of other men, is to examine what Americans have said about their culture. (COHN, 1979: xi)

As contradições a que Cohn se refere começaram a desenhar-se nos primeiros momentos históricos de colonização inglesa, no início do século XVII, e adquiriram significados mais complexos com a evolução da sociedade americana: a casa começou por ser um indicador de sucesso comunitário das colónias que se instalavam no continente, todavia com a evolução cultural, social e económica, tornou-se cada vez mais representativa do sucesso individual dos seus proprietários (COHN, 1979: 7). Nas primeiras décadas do século XVII, alguns líderes políticos verificaram uma maior produtividade no cultivo de terrenos se os trabalhadores fossem recompensados com propriedades para eles próprios explorarem em seu benefício, criando riqueza em função dos seus esforços. Com a atribuição de propriedade privada e a consequente corrida à produtividade surgiram histórias de sucesso individual assinaladas no território por sumptuosas casas, mas também surgiram as diferenças económicas entre famílias, a demarcação entre classes sociais e as lutas igualitárias; a

América construía-se em torno de um jogo de forças entre o direito ao crescimento individual e o cumprimento de obrigações colectivas: “[the] views of the houses of the rich revealed the dilemma of basic, but antithetical, American values: the opportunity for unlimited personal economic success versus the egalitarian vision of a relatively homogeneous society” (COHN, 1979: 116)

A polarização entre o individual e o colectivo tornou-se transversal a praticamente todas as actividades da vida americana e a arquitectura doméstica não foi excepção: em algumas comunidades a ostentação de riqueza através da grandiosidade das casas era criticada ou mesmo proibida. O arquitecto A.J. Downing (1815-1852), que privilegiava o desenho de solares e palacetes para famílias abastadas, acabou por encontrar a solução para este problema isolando as construções em zonas rurais, longe da crítica social igualitária. Frank Lloyd Wright (1867-1959), outro arquitecto determinante na formação da paisagem habitacional norte-americana, criou o conceito de *casas democráticas*, de baixo custo, afastadas dos pólos urbanos, salvaguardando, assim, a possibilidade de crescimento individual dos proprietários de classe média sem as imposições de uma vida comunitária: “To live in a democratic house, therefore was to become liberated for a self-discovery and self-expression, and by extension, to participate in the birth of a new social order” (COHN, 1979: 106).

Na década de 1950, após a Segunda Guerra Mundial, o governo americano implementou um largo programa para colmatar as deficiências habitacionais criadas pelo regresso a casa de milhares de soldados, incentivando empresas imobiliárias à criação de pequenas comunidades suburbanas, cujo modelo era o bem-sucedido bairro dos arredores de Nova Iorque, Levittown⁷. Estes bairros, constituídos por moradias iguais, pré-fabricadas, com qualidade razoável e a preços muito baixos, eram arquitectados de forma a estimular o

⁷ Levittown recebeu o nome do criador e construtor das casas que povoaram o bairro, William Levitt, fundador da Levitt & Sons, Inc.

convívio social entre os moradores: os terrenos das casas com relvados e jardins, os alpendres como local de convívio com a vizinhança, a proximidade entre as casas e a abundância de espaços públicos tinham o objectivo de implementar um sentimento comunitário entre as famílias americanas. Todavia, para os críticos, este modelo impedia a privacidade, o crescimento individual e o direito à diferença, em detrimento das exigências colectivas que este impunha. As *levittowns* foram cedendo a algumas destas críticas e transformaram-se em modelos habitacionais híbridos que representam a complexidade da sociedade americana onde convergem valores como o colectivo e o individual, o público e o privado, a igualdade e a diferença, ou a segurança e a liberdade; as casas foram progressivamente transformadas ao gosto dos proprietários e deixaram de ser iguais entre elas; algumas passaram a ter vedações de segurança que separam o espaço público da propriedade privada; outras mantiveram a configuração inicial de orientação comunitária.

A casa americana, com toda a riqueza histórica e cultural que lhe é inerente, tem servido, também, outras metáforas de valor mais amplo e abstracto. Para Elisabeth Bronfen, o termo *home* pode ser entendido como a ansiedade ou o desejo nostálgico de regresso a uma dimensão psicológica caracterizada pelo sentimento de enraizamento familiar e bem-estar doméstico. Na origem destas emoções estão as figuras evocativas de qualquer tipo de deslocamento das personagens do seu ambiente natural, seja psicológico, social, cultural ou geográfico. Com efeito, a autora sugere que esta dinâmica é a mesma com que o cinema de Hollywood se inscreve no íntimo dos espectadores, tornando a casa e os sentimentos nostálgicos de regresso ou de alcance dos sonhos, como temas privilegiados no exercício de auto-reflexão do cinema clássico norte-americano: o desejo e a ansiedade despertados no espectador e a catarse de resolução dessas emoções estão no centro da linguagem do cinema de Hollywood como fábrica de sonhos (BRONFEN, 2004: 19-29). Esta dimensão psicológica

é determinante na compreensão das recorrentes referências ao ambiente doméstico na fotografia encenada contemporânea, como reacção ao *verismo* fotojornalístico que dominou a primeira metade do século XX. Ao criar encenações evocativas da estética dos melodramas domésticos de Hollywood, Gregory Crewdson está a convocar para a sua fotografia os sentimentos de deslocamento e nostalgia construídos pela linguagem do cinema.

A casa, em toda a sua dimensão simbólica, como propriedade, como esfera social e familiar ou como dimensão psicológica, tem assumido um papel determinante nas representações literárias e artísticas da cultura norte-americana e, conseqüentemente, na forma como os americanos projectam os seus desejos e os seus sonhos:

For well over a century, Americans have developed and extended the metaphor of the house. The greatest attention, however, has been paid to houses that lie outside the range of experience for most Americans, to Fifth Avenue mansions and lower East Side tenements, to Southern manor houses and frontier cabins. [...] For most Americans, neither rich nor poor, the houses they have dreamed of and, perhaps, achieved, lie somewhere well between the palace and the poorhouse. And in that dream house of what may be roughly termed the American middle-class, the values, the paradoxes, the contradictions carried in the symbol of the American house have all met. (COHN, 1970: 213)

A casa de sonho, como objecto de desejo, construiu-se igualmente a partir da publicação de revistas sobre arquitectura, cuja função principal era a de ilustrar os padrões arquitectónicos de cada época, todavia estas não eram apenas catálogos de soluções de construção, uma vez que tinham uma componente lúdica que seduzia os leitores e lhes despertava o desejo de uma casa melhor. Sem surpresa, entre o fim do século XIX e a primeira metade do século XX, estas revistas eram ilustradas, quase sempre, com imagens do exterior das casas e dos jardins e tinham um público-alvo masculino, mas a partir da década de 1950, quando os novos projectos de habitação procuravam uma equalização exterior das

casas, as revistas voltaram as suas atenções para os interiores, dando destaque à decoração e à vida doméstica satisfazendo assim um público maioritariamente feminino.

Desde a década de 1950 até aos tempos actuais, as fronteiras entre exterior e interior, homens e mulheres, igualdade e diferença, ou individualidade e colectivismo, diluíram-se ou adquiriram novas configurações. É na complexidade paradoxal da paisagem doméstica suburbana contemporânea que Gregory Crewdson põe em prática a grande maioria das suas encenações fotográficas. A ambiguidade das forças em campo e o valor simbólico de toda a iconografia em torno da casa suburbana tornam-na no palco ideal para a representação melodramática das contingências da vida contemporânea.

Dream House é um conjunto de doze fotografias, realizadas em 2002, por Gregory Crewdson, originalmente expostas em grandes dimensões, como se representassem um ecrã de cinema convidando o espectador a entrar nelas. Embora não exista uma relação sequencial entre as imagens, há uma dialéctica visual entre elas que lhes confere uma inevitável coerência. As imagens de *Dream House* são todas produzidas no interior e no exterior de uma casa dos subúrbios de Rutland, Vermont, e dão continuidade à estética cromática e expressiva iniciada em *Twilight*. Crewdson encontrou essa casa desabitada havia dez anos, desde a morte da proprietária, ainda com todos os elementos decorativos e utilitários que a transformavam num lar. Para realizar *Dream House*, contou com uma equipa de cerca de vinte técnicos, entre assistentes de realização, produtores, cenógrafos, electricistas, técnicos de iluminação e, com aquele que considera ser o seu braço direito, o director de fotografias, Rick Sands. Se observarmos a actividade fotográfica numa perspectiva clássica, não deixa de ser estranho que um fotógrafo tenha um director de fotografia a trabalhar para si, porém, a grandeza da produção deste género de imagens transformam Crewdson num realizador com a função de organizar e controlar uma equipa na construção rigorosa das suas ficções. A evocação do

cinema no trabalho de Crewdson, para além da estética melodramática e das referências intertextuais aos filmes que povoam o seu imaginário, estabelece-se também nos seus processos criativos – semelhantes aos de uma produção cinematográfica – no método, na escala e no aparato. No caso particular de *Dream House*, Crewdson acrescenta outro factor determinante na evocação do cinema ao contratar algumas estrelas de Hollywood para figurarem nas suas encenações: Tilda Swinton, Philip Seymour Hoffman, Gwyneth Paltrow, William H. Macy, Julianne Moore, Dylan Baker e Becky Ann Baker foram os escolhidos que aceitaram participar na representação das rotinas domésticas e familiares deste melodrama fotográfico.



Fig.15 – Gregory Crewdson, s/título, da colecção *Dream House*, 2002

Na encenação da refeição familiar (fig.15), um homem (Dylan Baker) está sentado à cabeceira da mesa, enquanto a mulher (Becky Ann Baker), de pé, segura uma travessa de

comida; no meio deles estão duas crianças, um rapaz e uma rapariga. A distinção dos papéis familiares de cada personagem é reforçada pela separação espacial entre elas no plano da imagem: o homem, vestido com roupa de escritório, com o casaco pendurado nas costas da cadeira e com a gravata solta ao pescoço, mostra-nos que terá chegado a casa depois de um dia de trabalho e de sustento da família; a mulher, vestida com roupa informal e prática, com um gesto de assistência à refeição, revela a sua rotina diária em torno da gestão da casa. Há, no entanto, uma rigidez, na pose das duas personagens adultas, que evoca uma tensão entre ambas ou, na linguagem de Elisabeth Bronfen, um *deslocamento* que as separa da normalidade desejada de uma família: ele, ligeiramente afastado da mesa, de punhos cerrados sobre os braços da cadeira e de olhar inexpressivo na direcção dos filhos; ela numa postura muito recta, como se fosse uma estátua, e a face também inexpressiva. Não conseguimos adivinhar os seus sentimentos, mas percebemos uma certa extenuação entre eles pela ausência de gestos ou expressões de afecto.

Nesta fotografia, como em todas as encenações de Crewdson, é evidente o cuidado na iluminação como elemento de expressão narrativa que compensa a aparente inexpressividade das personagens, lembrando, de certa forma, a relação contrastante entre a luz e a sombra na pintura do tenebrismo barroco, cuja função é iluminar ou obscurecer a expressividade das figuras representadas (Anexos 11 e 12): uma luz dura e contrastante irrompe do tecto pela penumbra da sala e ilumina o rosto da figura patriarcal tornando-o mais sério e imponente; ao contrário do homem, a mulher parece relegada para um plano secundário, escondida na sombra, numa silhueta modelada pela iluminação na parede do fundo. As crianças têm um efeito contrapontístico na encenação dos adultos, como se fossem projecções invertidas dos pais. Crewdson inverte a lógica de iluminação nas personagens mais jovens, sugerindo, talvez, uma mudança de paradigmas familiares e sociais para as próximas gerações: o rapaz,

mais perto do pai, está de costas para a câmara e mal iluminado; a rapariga, mais chegada para o lado da mãe, está de frente para a câmara, e bem iluminada. Embora haja diferenciações nítidas no tratamento entre homens e mulheres e entre pais e filhos, esta encenação não apresenta soluções definitivas para as discrepâncias da vida familiar contemporânea, mas deixa em aberto, ao espectador, a interpretação dos contrastes representados.



Fig.16 – Gregory Crewdson, *s/título* da colecção *Dream House*, 2002

A mesma tensão parece ser evidente na situação representada por William H. Macy (fig.16), desta vez na intimidade e privacidade do quarto do casal, numa encenação que recorda *Excursions into Philosophy*, de Edward Hopper: o homem, sentado à beira da cama, vestido de pijama, de ombros descaídos e de olhar profundo, talvez preocupado; a mulher, quase nua, deitada de braços abertos e, tal como na imagem anterior, com o rosto obscurecido por uma sombra. No ar paira, porventura, o fantasma do fracasso sexual como frustração e causa de conflito, e emerge a crise de identidade individual no papel familiar do homem. No

plano de fundo, em cima de uma cómoda, vêem-se alguns frascos de medicamentos – este é um motivo visual recorrente nas fotografias de *Dream House* que materializa a presença da enfermidade ou do vício como tropos melodramáticos. Também na segunda fotografia em que Dylan e Becky Ann Baker figuram (fig.17), o frasco de comprimidos está bem destacado em cima da mesa; a mulher e a filha parecem dormir profundamente enquanto o homem as observa a partir do exterior da casa; serão soporíferos, analgésicos ou antidepressivos contra as neurastenias do quotidiano suburbano do século XXI? A personagem de Dylan Baker surge como um contra-senso na cena do interior da casa: no jardim, rodeado de flores coloridas, observa as duas mulheres adormecidas através do vidro que reflecte a luz do candeeiro – um reflexo que reclama a presença de Sirk na marcação de dois universos opostos, entre o interior e o exterior da casa.



Fig.17 – Gregory Crewdson, *s/título*, da colecção *Dream House*, 2002

No melodrama, a doença e a dependência de substâncias químicas são figuras que funcionam como estratégias de representação de emoções que evocam a fraqueza ou a vitimização das personagens, como se estas estivessem entregues a um destino que não controlam. Elisabeth Bronfen explica a relação entre a representação da doença e o ambiente doméstico da seguinte forma: “Cinematic narratives, particularly when they are concerned with concepts of home, are inscribed by a nostalgia for an untainted sense of belonging, and the impossibility of achieving that is also the catalyst for fantasies about recuperation and healing.” (BRONFEN, 2004: 21). No entanto, nas imagens de Crewdson, não é claro se os frascos de medicamentos representam a cura ou se, por outro lado, são a causa dos males das personagens. O filme *Bigger Than Life* (1956), de Nicholas Ray, é possivelmente o melodrama doméstico que melhor ilustra esta ambiguidade: Ed Avery (James Mason) é um modesto professor que mantém secretamente um segundo emprego como operador telefónico de uma empresa de táxis, para fazer face às despesas familiares. Subitamente atormentado por uma doença rara, Ed sujeita-se a um tratamento experimental à base de cortisona para combater as dores, todavia, colateralmente, esta nova droga altera a sua confiança e auto-estima para níveis exagerados que o tornam *maior do que a própria vida*. Fascinado e eufórico com o efeito secundário do único medicamento que lhe pode salvar a vida, Ed vicia-se rapidamente no consumo abusivo de cortisona e desenvolve psicoses que o transformam num homem delirante, violento e imprevisível, ao ponto de querer sacrificar o próprio filho. Filmado em *cinemascope*, numa estética de cores vivas e de sombras densas e expressivas, com um cuidado evidente no tratamento do espaço doméstico que varia entre a harmonia familiar e o terror homicida de Ed, Nicholas Ray representa as drogas não só como *catalisadores de fantasias sobre recuperação e cura*, mas também como causas da materialização de frustrações e ansiedades reprimidas.



Fig.18 – Gregory Crewdson, *s/título*, da colecção *Dream House*, 2002

A confrontação geracional, como tema dominante dos melodramas familiares, parece evidenciar-se na imagem em que Gwyneth Paltrow se apresenta apenas em roupa interior diante da mãe (fig.18), como se estivesse a afirmar a sua identidade sexual no seio familiar. As relações de poder do modelo patriarcal justificam, e em certa medida ambicionam, a afirmação sexual feminina como preparação para a sua condição natural maternal, porém, este é um processo carregado de conflitos morais reforçado pela diferença de valores entre gerações: “What is at stake [...] is the survival of the family and the possibility of the individuals acquiring an identity which is also a place within the system, a place in which they can both be ‘themselves’ and ‘at home’.” (NOWELL-SMITH, *apud* RODOWICK, 1987: 271).

A força desta imagem surge também nos elementos que constituem o código visual deste melodrama fotográfico: para além da situacionalidade das personagens no espaço

cénico, encontramos um excesso de objectos, tais como arranjos florais, frascos de comprimidos, cortinas e roupas espalhadas pela sala que surgem como formas estranhas, modeladas pela luz; o espelho reflecte a rapariga nas costas da mãe, em cores saturadas de tons quentes, por vezes surreais. Neste caso, o espelho parece estabelecer uma ponte entre o interior da casa, como lugar de repressão individual, e o exterior como espaço de liberdade e afirmação; o mote é dado pelo tom azul do reflexo, igual ao da porta que dá acesso para a rua. No exterior da casa, um estranho acidente automóvel (fig.19). Rodeado por uma quantidade absurda de flores que saem do porta-bagagens do carro, a personagem representada por Philip Seymour Hoffman parece resignada com este acontecimento cómico e ao mesmo tempo misterioso. As flores são um dos elementos visuais mais utilizados nos melodramas clássicos de Hollywood e nas encenações de Gregory Crewdson. Mas qual o seu verdadeiro significado? Vincente Minnelli dá-nos algumas pistas na cena de abertura de *The Cobweb*, quando Steven (John Kerr) pergunta a Karen (Gloria Grahame) para que servem as flores que ela transporta no banco de trás do carro, Karen responde, “Do flowers have to be for anything? Isn't it enough that they have colour and form and that they make you feel good?”. A beleza natural das flores parece servir como ponto de referência constante ao bem-estar doméstico que se contrapõe aos desvios emocionais que constituem as narrativas melodramáticas – simbolicamente a profissão de jardineiro de Ron Kirby, em *All That Heaven Allows*, torna-o num guardião do bem-estar doméstico que parecia ter escapado à casa e à vida da viúva Cary Scott, desde a morte do marido; na primeira cena em que ambos conversam, durante um pequeno lanche no jardim da casa, Ron corta um ramo de uma árvore e oferece-o a Cary, explicando que é uma *Koelreuteria*, uma árvore chinesa, associada a uma lenda que parece anunciar o início de uma história de amor: “they say you can only thrive them near a home where there's love.” Embora qualquer tentativa de resposta a esta questão

seja sempre conjectural, parece haver também uma clara tendência para a utilização excessiva de flores no cinema de Hollywood desde a invenção e aperfeiçoamento do filme *Technicolor* de cores saturadas, como se os realizadores estivessem a celebrar a existência da película ideal para a expressão melodramática.

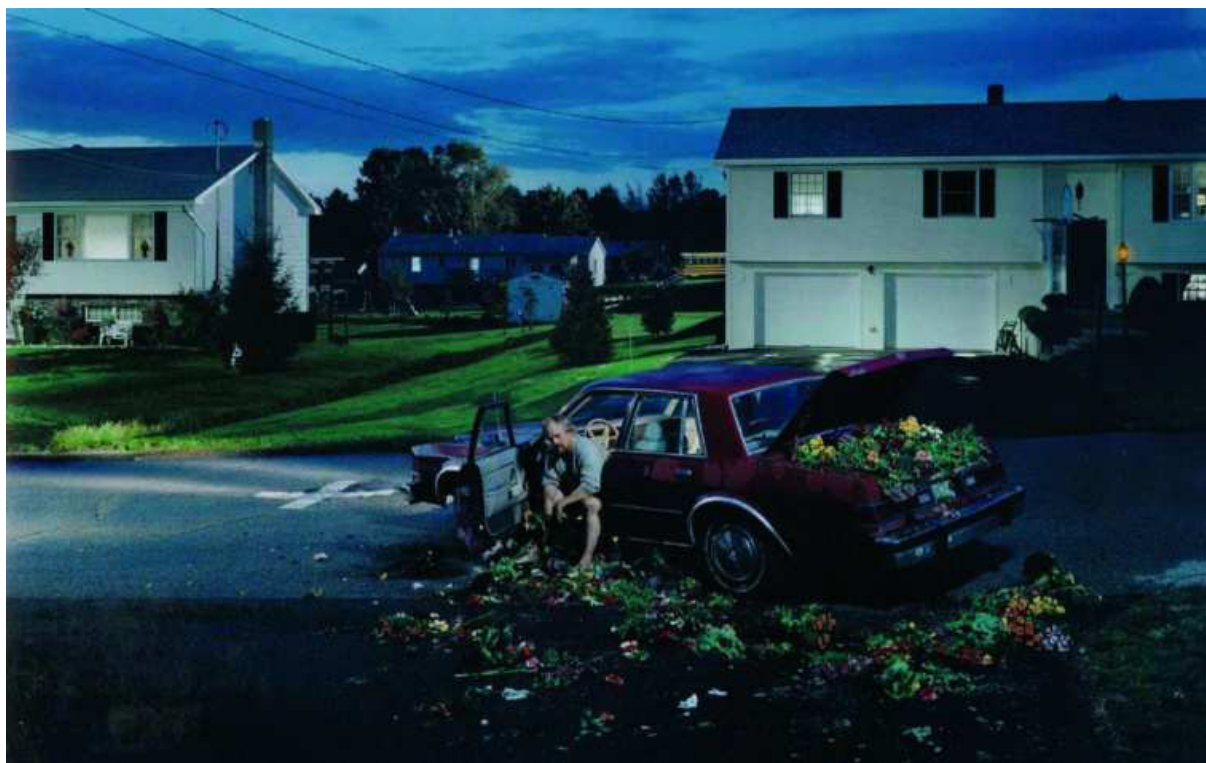


Fig.19 – Gregory Crewdson, s/título, da colecção *Dream House*, 2002

Há um efeito catártico nesta imagem, libertando o espectador da tensão dramática de todas as outras encenações de *Dream House*. O actor está sentado no banco do carro, na mesma posição que um pequeno anão de porcelana que enfeita o relvado da casa vizinha, estabelecendo uma estranha relação entre eles. Mais estranha se torna esta relação se tentarmos compreender toda a mitologia popular em torno destas figuras decorativas. Uma vez mais, Crewdson parece querer levantar questões em vez de as resolver – tudo se desenrola nos limites da realidade e da fantasia, numa linguagem simbólica, cuja descodificação nunca é definitiva.



Fig.20 – Gregory Crewdson, s/título, da colecção *Dream House*, 2002

Na imagem representada por Julianne Moore (fig.20) o minimalismo expressivo é evidente. Ao contrário das outras encenações, esta surge despojada de quaisquer objectos de maior valor simbólico que dêem pistas para a construção de uma interpretação, todavia, parece ser claro que estamos na presença de um decalque de uma cena do filme *Safe* (1995), de Todd Haynes, conferindo a esta encenação um carácter icónico que remete qualquer interpretação para a personagem do filme, Carol White. Como nota David Company:

One photograph from the series Dream House features Julianne Moore, sitting pensively on her bed while a man sleeps beside her. Moore had already refined a withdrawn demeanour in several film roles, notably Todd Haynes's *Safe* (1995), in which her gestures are unnervingly minimal. Crewdson finds a suitable overlap between her contained screen persona and her presence in the photograph. (COMPANY, 2008: 141)

Campany toca no ponto mais sensível da relação entre *Safe* e *Dream House*: o minimalismo expressivo da representação de Julianne Moore torna-se no campo de construção narrativa a preencher pelo espectador, relegando para segundo plano as relações de espaço e tempo que tradicionalmente constituem a sequencialidade do filme. Se, por um lado, Crewdson evoca a iconografia do cinema para conferir às suas fotografias uma percepção narrativa de temporalidade que a imagem fotográfica não contém intrinsecamente, por outro lado, Haynes esvazia radicalmente todo o conteúdo expressivo do filme e convida o espectador a participar activamente na sua interpretação como se estivesse a observar uma fotografia.

Nas fotografias de *Dream House* a expressão das personagens é mínima e raramente sugere qualquer movimento, como se estas fossem estátuas ou corpos desabitados de emoções. Este paradigma situa a estética melodramática de Crewdson num plano expressivo oposto ao da tradição histriónica do cinema de Griffith e evidencia uma tendência que abre espaço para um exercício comparado entre as concepções clássicas e contemporâneas do melodrama doméstico.

Capítulo III

***Back to the Future* - Visões Contemporâneas**

Depois do melodrama clássico

A análise da obra de Gregory Crewdson com base nos melodramas domésticos da década de 1950 levanta alguns problemas de comparação que partem das diferenças epocais entre a contemporaneidade da sua obra e o período clássico do cinema norte-americano. Sob a premissa de que o melodrama é um reflexo das sociedades e dos indivíduos no tempo em que se enquadra, proponho, ao longo deste capítulo, uma análise da teoria contemporânea sobre o significado do género melodramático e sobre as suas manifestações estéticas, no cinema e na fotografia, no contexto da sociedade norte-americana de hoje.

O estado actual da teoria sobre melodrama levanta questões sobre a sua existência como género no cinema contemporâneo, como se este tivesse chegado a um ponto de esgotamento ou de “morte natural”. No início da década de 1990, Steve Neale empenhou alguns esforços numa redefinição controversa do melodrama como género cinematográfico, recorrendo a métodos historicistas que punham em causa as teorias ideológicas que vigoravam desde a década de 1970. No seu ensaio, *Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term ‘Melodrama’ in the American Trade Press* (1993), Neale desafiou as principais considerações dos estudos filmicos, contestando a relevância do ‘melodrama familiar’ como modelo exemplar do género e separando-o dos estudos de cinema feminista. Com base na observação do significado contextual do termo ‘melodrama’ na imprensa generalista, em revistas de cinema e em cartazes de propaganda de Hollywood, publicados entre as décadas de 1910 e 1950, Neale concluiu que a concepção de melodrama em circulação na academia não nasceu na indústria do cinema, mas no interior da disciplina dos estudos filmicos, propondo, de seguida, um novo modelo ajustado aos resultados da sua investigação (MERCER e SHINGLER, 2005: 27-31). O que parece estar em causa é um conflito de metodologias na definição do melodrama que põe em confronto o historicismo com as teorias

neo-marxistas e feministas que vigoraram durante cerca de duas décadas, todavia este confronto caiu rapidamente no relativismo, ou seja, da mesma forma que a configuração do género melodramático que Neale contesta resulta da crítica ideologizante, o modelo por si apresentado é igualmente uma consequência dos seus métodos de investigação histórica, não havendo nada que possa superiorizar qualquer um dos modelos ao outro – este é o princípio que o crítico Rick Altman utiliza em defesa dos estudos filmicos.

Para Altman um género cinematográfico é um sistema restritivo que reduz a capacidade de o público interpretar o filme e, por essa razão, deve ser aberto a diversas formas de percepção e a diferentes comunidades interpretativas (ideológicas, feministas, historicistas, etc.) na procura de significados nas obras. Partindo do princípio de que os géneros são classificações temporárias e que o aparecimento de novas aplicações do termo não anula, necessariamente, as anteriores, o crítico nota ainda que a proposta de Neale falha por não contextualizar, em cada época, o significado da palavra “melodrama” (MERCER e SHINGLER, 2005: 31-33).

A proposta de Altman vem destruir qualquer definição concreta e fechada que possa haver para o género melodramático – esta ideia levanta algumas dúvidas sobre a existência do melodrama, justificadas pela diluição do género num relativismo que o torna impossível de definir objectivamente. No entanto, se tivermos em conta que, desde a década de 1960, não existe uma produção cinematográfica contínua de um género marcadamente reconhecido como melodrama, concluímos que a particularidade que distingue este debate de qualquer outro é essencialmente o seu carácter marcadamente auto-reflexivo e nostálgico: chegámos a um ponto em que questionar a definição e a existência do melodrama, quer na teoria quer na prática cinematográficas, é um exercício de constante revisitação ao passado que mantém o género vivo:

In the absence of filmmakers continuing to produce the same recognizable and established form of melodrama, film scholars, in a sense, taken the lead in keeping melodrama alive as a genre by continually revising its corpus and its history. Moreover, film scholars have produced not only new understandings of the established generic model but also, more radically, they have reinvented the model itself. [...]

Melodrama owes its longevity to the fact that it has existed – and continues to exist – as a category of films defined differently at different times by different types of people [...]. Different kinds of film can be [...] grouped together under this label [...] because it is an evolving form. It evolves with every new film that is made that refers directly to its established canon (MERCER e SHINGLER, 2005: 37).

Admitindo que esta ideia pode ser transversal a outras disciplinas artísticas, podemos classificar a obra de Gregory Crewdson dentro da concepção contemporânea de melodrama, precisamente pelas referências directas aos cânones estabelecidos pelos estudos fílmicos e pela imitação da estética dos filmes que constituem esses cânones. Assim, quando Crewdson utiliza, por exemplo, espelhos, portas e janelas para desdobrar o espaço em diversas dimensões na representação de cenas de tensão familiar em ambientes domésticos, numa paleta de cores vivas e saturadas, está a celebrar deliberadamente o universo melodramático de Douglas Sirk (fig.21). O mesmo acontece com a encenação de Julianne Moore, em *Dream House*, inspirada numa cena de dois planos de *Safe* de Todd Haynes (fig.22), no entanto, o enquadramento desta referência cinematográfica no contexto do melodrama é problemático e requer uma análise mais cuidada ao filme de Todd Haynes, cuja linguagem subversiva de esvaziamento emotivo poderá dar-nos algumas pistas para reflexão sobre os novos caminhos da estética melodramática no cinema contemporâneo e, em particular, na fotografia de Gregory Crewdson.



Fig.21 – Gregory Crewdson, s/título, da colecção *Beneath the Roses*, 2003-2005



Fig.22 – Os dois planos sequenciais de *Safe* que inspiraram Gregory Crewdson na encenação de *Dream House*. Do primeiro plano Crewdson aproveita a distância do objecto isolando a personagem no espaço; do segundo plano aproveita o ângulo, onde é visível o rosto da personagem e o marido deitado na cama de costas para a câmara.

No filme *Safe*, Carol White (Julianne Moore) é uma dona de casa, que vive com o marido, Greg (Xander Berkeley) e com o enteado, dedicando grande parte do seu dia-a-dia à orientação dos empregados na decoração, na limpeza e na arrumação da casa da família – uma grande moradia de arquitectura moderna, onde tudo está impecavelmente organizado numa geometria obsessiva, como nas casas das revistas de decoração. A crítica ao modelo familiar

patriarcal parece estar na mira de Todd Haynes: Greg é sexualmente exigente e Carol submete-se silenciosamente às suas exigências até que um dia se recusa a satisfazê-lo sob o pretexto de uma suposta doença autodiagnosticada, caracterizada por uma sensibilidade química ao meio ambiente que a rodeia – doença ambiental, asma, alergia, hipocondria, paranóia, ou apenas um subterfúgio da mente para fugir ao domínio do marido, são possibilidades abertas para o espectador decidir. Contra a opinião do seu médico, Carol insiste na existência da doença e abandona a vida doméstica e familiar para se integrar numa comunidade terapêutica situada no deserto.

O tema doméstico abordado no filme, embora contingente do período contemporâneo que retrata, enquadra-se facilmente dentro da concepção clássica do género melodramático – a perturbação psicológica da mulher como elemento central da narrativa e a tensão no casamento que põe em causa a estrutura familiar – todavia, esteticamente, a narrativa de *Safe* é construída numa linguagem desabitada que parece inverter a tradição do melodrama: os movimentos de câmara no interior da casa são lentos, ou estáticos, e demonstram uma visível preocupação em não destruir a sua obsessiva geometria; os planos são muitas vezes simétricos e não permitem excessos que os desequilibrem; as cores são pálidas e a luz é suave; o interior da casa parece despersonalizado apesar do zelo de Carol; no exterior, as árvores não tem folhas e as flores do jardim estão murchas; a música da banda sonora é electrónica e monótona; a expressividade corporal dos actores é minimalista; os diálogos são curtos e contidos na emoção e nunca sabemos se Carol está realmente doente. Todd Haynes esvazia radicalmente todo o conteúdo expressivo do filme convidando o espectador a preencher este vazio com a sua própria interpretação: “Basically the film gives you all these blank spaces to fill in, and one of them has to do with what made Carol sick [...] Whatever it is, people create

their own sub-story which connects two points that the film refuses to connect for you” (HAYNES *apud* MOVERMAN, 1996: 202).

Mas será este esvaziamento um sintoma de negação definitiva da estética melodramática? É certo que a caracterização do melodrama clássico se baseia especialmente no valor simbólico da sua linguagem, na qual, o excesso, como elemento de reforço da mensagem, é uma das condições essenciais. Todavia, tudo indica que o minimalismo da linguagem de *Safe* não é mais do que uma figura de expressão comunicativa adequada à representação das condições psicológicas e sociológicas dos indivíduos e das sociedades contemporâneas: o vazio evidente na vida das personagens, a facilidade com que Carol abandona a família, a indiferença de Greg perante a decisão da mulher e a atitude narcisista de Carol evidente na cena final do filme, quando se contempla diante do espelho enquanto diz “I love you”, são elementos que enquadram *Safe* na perspectiva de contemporaneidade postulada por Gilles Lipovetsky (1983), na qual o vazio, a indiferença e o narcisismo, como reacção individual ao excesso de tudo, se evidenciam como os sentimentos dominantes do final do século XX, remetendo cada indivíduo para um profundo estado de solidão. Esta referência teórica torna-se determinante no que considero ser um dos aspectos mais importantes da estética emocional do melodrama contemporâneo, não só no cinema, mas também na fotografia de Gregory Crewdson. Lipovetsky explica esta solidão na análise de um romance, cujos contornos narrativos são muito semelhantes aos de *Safe*:

A Mulher Canhota, o romance de P. Handke, conta a história de uma mulher jovem que *sem razão*, sem finalidade, pede ao marido que a deixe sozinha, com o filho de oito anos. Exigência inteligível de solidão que é preciso, antes do mais, não reduzir a uma vontade de independência ou de libertação feminista. [...] *A Mulher Canhota* descreve a solidão deste fim de século XX, mais do que a essência intemporal da derrelicção. A solidão indiferente das personagens de P. Handke já nada tem a ver com a solidão dos heróis da idade clássica, nem mesmo com o *spleen*

de Baudelaire. [...] A solidão tornou-se um *facto*, uma banalidade do mesmo registo que os gestos quotidianos (LIPOVETSKY, 1989: 45)

Assim, podemos dizer que *Safe* se torna numa espécie de anti-melodrama, não pela negação da existência do género melodramático, mas pela inversão da lógica discursiva clássica adequada à paisagem emocional que domina a contemporaneidade. O vazio e a solidão, como reacção aos excessos da vida contemporânea, parecem transportar Todd Haynes para o interior de um espelho de Sirk, onde a imagem reflectida inverte a realidade.

O interesse de Todd Haynes na revisitação do género melodramático foi reforçado, em 2002, com a realização de *Far From Heaven*, também com a participação de Julianne Moore no papel principal, podendo este filme considerar-se como um *pastiche* de *All that Heaven Allows*, de Douglas Sirk (fig.23).



Fig.23 – Todd Haynes, *Far From Heaven*, 2002

A expressividade hiperbólica do melodrama de Sirk chega ao nosso tempo, não como um retrato da realidade, mas como uma caricatura da década de 1950. Em *Far From Heaven*, Todd Haynes hiperboliza essa caricatura, separando-a definitivamente da realidade e elevando-a a um patamar mitológico. Ao contrário de *Safe*, a estética de *Far From Heaven* imita o efeito cromático do *Technicolor*, numa combinação de luz e cor típica dos cânones do

melodrama clássico. A contemporaneidade deste filme encontra-se, também, no facto de a acção se desenrolar na década de 1950 abordando problemas sociais segundo uma perspectiva moral e ideológica adequada à realidade do público do início do século XXI, nomeadamente no que diz respeito aos temas do racismo e da homossexualidade. É certo que estes temas não são questões sociais exclusivas dos dias de hoje; também é certo que estes temas foram aflorados em melodramas clássicos, como *Imitation of Life* ou *Tea and Sympathy*, todavia, a forma dissimulada com que foram abordados nestes filmes reflecte os valores morais da sociedade e da indústria cinematográfica da época.

Na defesa da existência do melodrama no cinema contemporâneo sou levado a especular que a abolição do código Hays, em 1968, é essencial para a sua compreensão, na medida em que o cinema passou a ser dotado de novos temas e abordagens livres de obrigações morais. O desaparecimento das restrições e imposições no tratamento, por exemplo, da instituição do casamento e da vida doméstica¹ veio retirar tensão à linguagem polarizada do melodrama, cuja força expressiva se encontra, por exemplo, nos deslocamentos criados entre o dever matrimonial e o desejo proibido. A concretização cinematográfica do desejo proibido não só relativiza o bem e o mal, tornando mais complexa a compreensão dos dilemas morais, como abre portas para a representação de outras circunstâncias que anunciam uma mudança de valores nas instituições familiares, tal como eram concebidas na década de 1950 - esta mudança pode significar um ponto de viragem que anuncia novos caminhos temáticos e estéticos para o melodrama. Seguindo a lógica do relativismo moral e da consequente equalização dos pólos maniqueístas da narrativa melodramática, a saturação das cores e a iluminação contrastante deixa de ser o modo de expressão visual adequado à representação da complexidade das pressões familiares (excepto por referência directa ao

¹No segundo ponto das aplicações particulares do Código Hays pode ler-se: “The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld [...] The treatment should not throw sympathy against marriage as an institution.”

universo do cinema clássico, como, por exemplo, na fotografia de Crewdson), tornando por isso mais difícil a identificação de uma estética visual que sirva os melodramas contemporâneos.

A família no cinema contemporâneo

Os dois filmes de Todd Haynes revelam uma consciência do realizador em relação aos problemas teóricos sobre o melodrama e podem ser consideradas como propostas individuais para uma renovação do género. No que diz respeito ao trabalho de Gregory Crewdson, parece haver um aproveitamento dos aspectos fundamentais de um e de outro filme: a banalidade das cenas representadas e o minimalismo expressivo dos seus actores lembram quase sempre a quietude indiferente de Julianne Moore, em *Safe*. Por outro lado, a imitação da estética cromática dos melodramas clássicos de Hollywood na representação de cenas da vida doméstica, de acordo com as tensões sociais e familiares contemporâneas, onde a nudez está presente, o sexo está implícito e a instituição do casamento é posta em causa sem quaisquer restrições morais, remetem-nos para o universo diegético de *Far From Heaven*.

Os exemplos de Todd Haynes são, provavelmente, os mais óbvios do cinema melodramático contemporâneo pelo revivalismo que evidenciam. Todavia, o legado histórico que deixaram Griffith, Stahl, Ophüls, Sirk, Minnelli e Ray, entre outros, é demasiado pesado para deixar indiferentes alguns realizadores da actualidade que, de certa forma, têm reinventado o melodrama no tratamento estético das emoções no contexto de temas relacionados com as estruturas familiares e sociais da actualidade.

Magnolia (1999), de Paul Thomas Anderson, apresenta uma organização narrativa na qual diversas histórias familiares se cruzam na abordagem de temas como a misoginia, o adultério, a dependência, a doença e os conflitos geracionais revelando uma visão sombria da

América, todavia contrabalançada com a história de amor e esperança entre um polícia e uma mulher toxicodependente. Para o crítico Roger Ebert, para além dos temas que representa, a força de *Magnolia* estende-se às emoções que o filme desperta:

[*Magnolia*] is a parable. The message of the parable, as with all good parables, is expressed not in words but in emotions. After we have felt the pain of these people, and felt the love of the policeman and the nurse, we have been taught something intangible, but necessary to know. (EBERT, 2008)

Com efeito, os profundos sentimentos de solidão, tristeza, frustração e perda, que atravessam a vida das personagens de *Magnolia*, pautados na narrativa por uma intensidade musical crescente que culmina num estranho fenómeno natural (que lembra o efeito unificador do tremor de terra de *Short Cuts* (1993), de Robert Altman), deixa qualquer espectador num estado de ansiedade tão real que o transporta para dentro do ecrã. *Magnolia* questiona as fronteiras entre realidade e fantasia pela narração de coincidências, cuja plausibilidade é sempre posta em causa, sem, no entanto, alguma vez nos oferecer pistas que permitam retirar o filme de uma estética realista – uma dinâmica que se assemelha, de certa forma, aos enigmas aparentemente sobrenaturais de *Twilight*, encenados por Gregory Crewdson. Sobre a cena final e *Magnolia*, Crewdson escreve:

Their stories come together in the end through a miraculous natural event: a fantastical scene in which frogs rain down from the sky. Although the image is hallucinatory, Anderson presents it with an extraordinary sense of realist detail and authenticity. This sequence, like much of the work in question, brings together the real and the fantastical in a perfect union. (BURNETT e CREWDSON, 2011: 19)

Certamente que não será coincidência o facto de três dos principais actores de *Magnolia* figurarem nas encenações de *Dream House* – Julianne Moore, Philip Seymour

Hoffman e William H. Macy – transportando para o universo fotográfico de Crewdson todo o carisma e carga melodramática com que a imagem pública destes actores foi construída no cinema. Com efeito, as escolhas de Crewdson parecem evidenciar a existência de um *corpus* de actores que marca presença recorrente nas representações cinematográficas da vida doméstica contemporânea norte-americana. Por exemplo, Philip Seymour Hoffman e Dylan Baker contracenam em *Happiness* (1998), de Todd Solondz, numa paisagem emocional, social e geográfica semelhante à de *Magnolia*. Neste filme, também construído por pequenas histórias paralelas que acabam por se cruzar na narrativa, as personagens sofrem de obsessões e compulsões socialmente desviantes. A resposta aos enigmas das encenações de *Dream House* representadas por Dylan Baker poderá estar na evocação à sua personagem de *Happiness*: Bill Maplewood é um psicólogo pedófilo que, numa das cenas do filme, adormece a sua família adicionando soporíferos à comida, para depois, sem ser notado, abusar sexualmente de um miúdo de 11 anos, amigo do filho, que pernoitava em sua casa. Podemos adoptar a mesma lógica evocativa, por exemplo, na interpretação da encenação de *Dream House* representada por Gweneth Paltrow, se tivermos como referência a sua personagem em *The Royal Tenenbaums* (2001), de Wes Anderson: Margot Tenenbaums é uma jovem, cuja sexualidade perturbada foi construída na infância a partir de uma relação incestuosa com um dos irmãos.

Não é certo que Gregory Crewdson tenha tido a intenção deliberada de evocar estas duas referências do cinema, acima descritas, contudo, a semelhança das emoções e dos temas representados, tanto nas suas imagens como nestes filmes, será, no mínimo, um indicador de que existe um universo de actores, cineastas e artistas interessados em renovar e manter viva a memória do melodrama pela contínua representação dos temas domésticos no contexto da sociedade norte-americana. Se, por um lado, a estética visual do melodrama clássico se

esgotou nos limites dos seus formalismos, por outro lado, as condições sociais e familiares que constituem o principal objecto de representação melodramática estão constantemente em mudança e, por isso, sujeitas a novas visões críticas. *The Kids Are All Right* (2010), de Lisa Cholodenko, é um exemplo, não tanto pelo engenho estético, mas pela abordagem de temas sociais que nos remetem para problemas inerentes às estruturas familiares contemporâneas, de que é exemplo o casamento entre pessoas do mesmo sexo. Lisa Cholodenko conta-nos a história de um casal de duas mulheres (Julianne Moore e Annette Bening) com dois filhos, que vê a sua estrutura familiar ameaçada pelo súbito aparecimento do pai biológico das crianças (Mark Ruffalo) e pelo seu envolvimento emocional com uma das mulheres do casal. Embora a narrativa não seja original, no sentido em que nos conta uma vulgar história de um triângulo amoroso, há uma clara intenção crítica em torno das novas estruturas familiares e da redefinição dos papéis sociais de homem e mulher.

Desde a década de 1980 que o género melodramático está associado aos estudos da mulher, nomeadamente pelo facto de, tradicionalmente, a narrativa melodramática se desenrolar em torno de personagens femininas no contexto doméstico e familiar. Todavia, se considerarmos que alguns dos filmes que entram nos cânones teóricos do cinema clássico de Hollywood, tais como *The Cobweb*, *Tea and Sympathy* ou *Some Came Running*, de Vincente Minnelli, ou *Rebel Without a Cause* e *Bigger Than Life*, de Nicholas Ray, percebemos rapidamente que a centralidade de personagens femininas não é uma condição imprescindível para o enquadramento de um filme dentro do género melodramático. Não deixa de ser estimulante observar, igualmente, a representação das personagens masculinas e do seu reposicionamento nos papéis familiares, face à reconfiguração da sociedade em virtude da libertação das mulheres a que se assistiu na segunda metade do século XX. Um dos exemplos mais flagrantes neste contexto é o de *American Beauty* (1999), de Sam Mendes, cuja acção se

desenrola num pacato bairro de estilo *levittown*, nos subúrbios de Los Angeles. Lester Burnham (Kevin Spacey) é um homem entediado que decide revoltar-se contra as circunstâncias da vida que lhe asfixiam a felicidade, libertando-se do emprego que odeia profundamente, confrontando o autoritarismo da mulher (Annette Bening) e desenvolvendo uma obsessão por uma adolescente de 16 anos. A revolta de Lester leva a família a um modelo familiar subversivo, que inverte os papéis tradicionais dos membros do casal, passando a mulher a trabalhar para suportar as despesas da casa, enquanto o marido, livre de responsabilidades maiores, gasta o dinheiro em futilidades. O tom satírico e humorístico com que o realizador retrata o papel familiar do homem, numa estética cuidada e pontualmente alusiva aos melodramas clássicos, torna o filme num exercício que relativiza a perspectiva feminista, para se tornar numa crítica social mais ampla que pretende questionar os valores que caracterizam o lugar-comum do sonho americano. A confrontação entre a beleza da América e o seu lado mais grotesco parece ser, não só neste filme, mas também nos exemplos anteriores, a principal tendência das representações melodramáticas da sociedade norte-americana à passagem do século XX para o século XXI - a fotografia de Gregory Crewdson também não escapa a essa evidência.

A América vista por Gregory Crewdson

O universo encenado por Gregory Crewdson oferece-nos um ponto de vista que confronta a iconografia da cultura americana com o seu lado mais sombrio. A paisagem onírica de subúrbios enevoados e perdidos na imensidão do território, outrora projectados com grandes ambições sociais, surge agora degradada e habitada por personagens ausentes e atingidas por uma profunda solidão. Nas suas imagens, duas américas colidem no mesmo espaço e tempo – uma nascida num sonho distante e inocente, e outra num pesadelo que

retrata os medos e as ansiedades da sociedade americana contemporânea. Esta tendência discursiva de Crewdson parece ter as suas origens num evento histórico que, de forma inconsciente, poderá ter moldado a sua visão:

In 1972, when I was ten years old, my father, a psychoanalyst took me to see the Diane Arbus retrospective at New York's Museum of Modern Art. I think that experience, on an unconscious level, made me want to be a photographer. Arbus's images are larger than life and, in a certain way, haunted. Her work engages the anxieties of the American existence, with a formal approach that is utterly unique – she made an indelible impact on my understanding of visual narrative, and on my take on the nether side of the American Dream. (BURNETT e CREWDSON, 2011: 19)

Ao longo da década de 1960, Diane Arbus, fotógrafa nova-iorquina, captou um conjunto de retratos mostrando poses frontais de pessoas que, de alguma maneira, evidenciavam características bizarras e perturbadoras de uma tranquila normalidade: nudistas, deficientes físicos, doentes mentais, artistas de circo, marginais, excêntricos ou outras pessoas cuja estranheza era suficiente para conferir à sua visão o sentido carnavalesco de uma feira de aberrações (Anexo 13). No entanto, este projecto não tinha a função de ridicularizar a América através de um processo de associação fácil entre o seu povo e as pessoas fotografadas, pretendia apenas reforçar a existência de outro lado da sociedade, para além do ideal projectado nas comuns concepções do sonho americano. A forma fria e distante com que Arbus fotografa confere normalidade (e em alguns casos grandiosidade) a estes seres extravagantes, confrontando o público com a sua própria existência, como se as fotografias expostas fossem espelhos que reflectem um lado sombrio da América que, afinal, também existe.

Para Susan Sontag, a fotografia americana da primeira metade do século XX foi construída numa perspectiva cultural que, de certa forma, celebra a visão de Walt Whitman

assinalada pela supressão das distinções entre beleza e fealdade e entre importância e trivialidade, todavia, durante este período, a prática fotográfica americana nunca se deteve na procura da fealdade, mas sim no embelezamento de toda a existência corriqueira:

Whitman thought he was not abolishing beauty but generalizing it. So, for generations, did the most gifted American photographers, in their polemical pursuit of the trivial and the vulgar. But among American photographers who have matured since the World War II, the Whitmanesque mandate to record in its entirety the extravagant candors of actual American experience has gone sour. (SONTAG, 2010: 29)

Produzidos num preto e branco cru, sem pretensões estéticas, as imagens grotescas de Diane Arbus confirmam a mudança de paradigma na história da América em fotografias que, de algum modo, já se adivinhava nos *Americanos*, de Robert Frank – um retrato transversal da sociedade americana que não esquece os seus marginais e muito do que era moralmente reprovável, embora existente e real. Sontag ilustra esta mudança de paradigma comparando a exposição *Family of Man*, organizada por Edward Steichen, em 1955, com a exposição retrospectiva de Diane Arbus, de 1972 (a mesma que Crewdson afirma ter ido ver em criança), ambas no *Museum of Modern Art*, de Nova Iorque. Em *Family of Man*, centenas de fotografias captadas por fotógrafos de todo o mundo mostravam pessoas sumptuosamente belas, de todas as raças, classes sociais e idades, transmitindo uma ideia de homogeneidade e beleza transversal a toda a humanidade (Anexo 14): “to prove that humanity is ‘one’ and that human beings, for all their flaws and villainies are attractive creatures” (SONTAG, 2010: 32). A exposição de Diane Arbus, veio contrariar a ingenuidade do mundo perfeito de *Family of Man*, mostrando ao público o lado sombrio da sociedade que muitos americanos preferiam dissimular ou ignorar.

A fotografia de Gregory Crewdson aproxima-se, em grande medida, da abordagem de Diane Arbus na representação das inquietações emocionais despertadas nos indivíduos pelas

contingências da sociedade contemporânea, todavia, a sua obsessão confessada pelo embelezamento dessas inquietações, no contexto das trivialidades do dia-a-dia, reaproxima o seu trabalho dos padrões estéticos de Walt Whitman.



Fig.24 – Gregory Crewdson, *s/título*, da colecção *Beneath the Roses*, 2003-2005

Em *Beneath the Roses* (2002-2005), Crewdson abandona definitivamente as evocações ao sobrenatural, mantendo, no entanto, uma atmosfera misteriosa que trespassa todas as imagens. Na linha dos trabalhos anteriores, o ambiente doméstico mantém-se como ponto de referência dominante, porém Crewdson detém-se muitas vezes num exercício de contemplação da paisagem exterior, distanciando-se dos objectos, mostrando florestas e pequenas cidades anónimas, perturbadoramente tranquilas e silenciosas, onde as personagens surgem isoladas e indefesas. Numa das fotografias, um homem, iluminado pelos faróis do carro, desenterra várias malas e caixas do solo de uma floresta (fig.24); sabemos que as

desenterra porque estão envelhecidas e cobertas de terra, como se há muito escondessem memórias de um passado que agora deve renascer. Para o curador alemão, Stephan Berg, as fotografias de Crewdson são como *psicogramas pictóricos de uma América perdida* (BERG e HENTSCHEL, 2005), como que impregnadas por um desejo nostálgico de regresso a um passado distante que, possivelmente, nunca existiu. Na verdade, a nostalgia é uma condição própria da fotografia, difícil, ou mesmo impossível, de refutar. Svetlana Boym, artista e professora de Literatura Comparada, na Universidade de Harvard, resume esta condição da seguinte forma: “A cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images – of home and abroad, of past and present, of dream and everyday life. The moment we try to force it into a single image, it breaks the frame or burns the surface.” (BOYM, 2007: 7). Com efeito, para esta autora, a nostalgia é uma das emoções que melhor descreve as sociedades do início do século XXI, opondo-se à utopia progressista que dominou o século XX – este conceito transparece nas fotografias de Crewdson, não necessariamente por uma intencionalidade ideológica, mas pela sua urgência em transformar o mundo real num mundo fantástico e perfeito.

Em *Beneath the Roses*, a presença iconográfica dos melodramas cinematográficos da década de 1950 encontra-se, principalmente, nas encenações dos interiores domésticos. Algumas das personagens que habitam estes cenários têm uma idade avançada para o estereótipo de beleza e juventude de Hollywood – aparentam ter nascido com a época de ouro do cinema americano e agora apresentam-se dissipados no tempo e sem a energia de outrora. Um homem sentado na poltrona de uma sala, ao lado de uma pequena mesa com frascos de comprimidos e iluminado por uma luz azulada que confere um tom cadavérico à sua pele (fig. 25); possivelmente é a luz de um ecrã de televisão que emite imagens de outro mundo do qual não desvia a atenção; ao fundo, envolvida em tarefas domésticas e de costas para toda a cena

envolvente, vemos uma mulher aparentemente mais nova, possivelmente a filha dele; ambas as personagens estão desligadas, cada uma na sua solidão e a única coisa que aparentemente as une é a estrutura da casa, cujas paredes, também envelhecidas, foram trespassadas, ao longo do tempo, por manchas de humidade.



Fig.25 - Gregory Crewdson, *s/título*, da colecção *Beneath the Roses*, 2003-2005

Neste conjunto de fotografias Gregory Crewdson opera como uma testemunha da degradação do ambiente doméstico idealizado no projecto social erguido a seguir ao armistício da Segunda Guerra Mundial. Mas não é só o interior da casa, como lugar da vida íntima e privada, que está sujeito aos retratos da erosão do tempo; também o exterior, como espaço social mais amplo da vida pública, surge diversas vezes nas encenações de Gregory Crewdson. Encontramos um homem e uma mulher, nus, deitados num colchão, no exterior da casa, vulneráveis ao olhar invasivo dos vizinhos, num espaço onde a intimidade e a exposição

pública se diluem (fig.26); o jardim onde se encontram está descuidado, não tem flores e está infestado por ervas daninhas, num verde resplandecente que domina toda a imagem; a vedação, que tradicionalmente simboliza a fronteira entre a propriedade privada e o espaço público, está destruída, e mesmo que estivesse intacta nunca serviria para salvaguardar a privacidade do casal.



Fig.26 - Gregory Crewdson, *s/título*, da colecção *Beneath the Roses*, 2003-2005

Na fotografia de Crewdson, a nudez pública transmite às suas personagens uma impressão de vulnerabilidade e insegurança face às ameaças que as rodeiam, no entanto a mulher e o homem, nesta fotografia, parecem imperturbáveis com a possibilidade de serem observados por terceiros, sugerindo que preferem a liberdade da nudez à protecção da roupa. Na verdade, os sentimentos de privacidade, vulnerabilidade e insegurança dizem mais sobre a sociedade contemporânea do que sobre as personagens de Crewdson: desde os atentados de

11 de Setembro, de 2001, que se intensificou na América, e um pouco por todo o mundo, a discussão sobre o direito de o Estado vigiar a vida privada dos cidadãos a pretexto de uma presumível garantia de segurança. Ao expor as rotinas da vida íntima das suas personagens, no interior e no exterior da casa, baralhando as fronteiras entre o espaço público e o espaço privado, Crewdson põe em campo alguns dos valores que melhor definem este debate e que questionam qualquer concepção tradicional de domesticidade – com a vulgarização da privacidade e da segurança, no contexto do espaço doméstico, a casa como bastião material desses valores perde toda relevância.



Fig.27 - Gregory Crewdson, *s/título*, da colecção *Beneath the Roses*, 2003-2005

Em *Beneath the Roses*, algumas personagens habitam em autocaravanas. Numa das imagens é evidente a confrontação entre a habitação estática e a habitação móvel (fig.27); a rulote, presa ao carro pronto a sair, surge em primeiro plano como uma projecção de cada um

dos apartamentos que formam o edifício no plano do fundo; Crewdson não faz quaisquer juízos sobre o que nos mostra e apresenta os dois planos numa beleza unificadora – o ambiente bucólico, quase monocromático, em tons verdes e azuis que se confundem, é interrompido pelos rectângulos cinzentos das habitações.

Mas que significado maior se pode tirar da insistente representação da casa ambulante, e do ambiente doméstico deslocado das suas paredes tradicionais? Crewdson encena os seus enigmas para que as respostas nunca sejam definitivas, no entanto a pergunta estimula um irresistível exercício de associação de ideias: se, de repente, toda a habitação se tornasse móvel, o terreno, como propriedade e bem transaccionável fundamental para a economia americana, perderia todo o seu valor e daria origem a uma profunda crise monetária de proporções mundiais. Com efeito, assim foi, em 2008, três anos depois da primeira exposição de *Beneath the Roses*, a América, e o resto do mundo por contágio, debatia-se com uma grave crise económica cuja origem foi identificada na especulação do valor de bens imobiliários. As casas, então sobrevalorizadas, perderam todo o valor económico e as vidas de muitas famílias americanas e europeias foram destruídas – inevitavelmente, a vida doméstica, tal como era concebida, sofreu um rombo irreversível. Em último caso, o significado da casa ambulante e do ambiente doméstico deslocado das suas paredes tradicionais representará a solidão, a fragilidade, a insegurança, mas também a simplicidade, a liberdade que vem da expropriação e a mobilidade de um mundo cada vez mais globalizado. Ou talvez signifique todos estes valores condensados numa ideia de nostalgia que compõe a paisagem emocional dos melodramas domésticos da vida contemporânea.

Conclusão

As evidentes semelhanças estéticas e temáticas das três *full-scale operas* de Gregory Crewdson com o cinema melodramático de Hollywood são o ponto de partida para uma análise comparada que acaba por abrir novos campos de investigação capazes de produzir significados que, de outra forma, talvez não fossem detectáveis nas imagens. Nas inevitáveis relações entre fotografia e cinema, dentro dos planos teórico e histórico, encontramos importantes afinidades e divergências na concepção de estéticas realistas e na relação das imagens (fotográficas e cinematográficas) com os seus objectos de representação. O hiper-realismo da fotografia de Crewdson é alcançado pelos mesmos impulsos que distanciam Sirk do realismo cinematográfico – a ansiedade de representar a vida como um sonho perfeito, impossível de alcançar – são impulsos que constituem a base emocional do melodrama e que se reflectem visualmente nas suas obras pela representação das tensões entre o desejo e a desilusão.

O interesse de Crewdson na iconografia visual do universo freudiano, assim como o consultório psiquiátrico do seu pai estabelecido na cave da casa onde cresceu até à idade adulta, parecem justificar o ambiente doméstico como local privilegiado para a representação estética das emoções mais profundas, onde as pressões das relações familiares se manifestam na psicologia de cada indivíduo. No entanto, não podemos dizer que as suas encenações são ilustrações das ideias de Freud; são antes a combinação de uma percepção pessoal, por vezes fantasiosa, dos mistérios da mente, com o contexto social suburbano norte-americano como cenário e como metáfora para a representação dos seus próprios medos, obsessões e ansiedades. Certamente que as afinidades entre os seus interesses artísticos e os melodramas domésticos de Hollywood se revelaram fundamentais na criação do seu próprio universo criativo.

A principal particularidade do hiper-realismo na arte contemporânea, nomeadamente na pintura, é a semelhança visual do desenho com a imagem fotográfica na representação de cenas banais do quotidiano – a banalidade quotidiana e o aparente desinteresse dos pintores hiper-realistas em temas mais profundos, parecem esvaziar as obras de qualquer sentido, desviando o foco de interesse para o detalhe, para as técnicas artísticas e para os processos produtivos das imagens. No caso de Gregory Crewdson, os seus esforços declarados na ocultação de quaisquer vestígios da existência de um *meio* fotográfico nas imagens, levam mais longe o esbatimento das fronteiras entre a ficção e a realidade. Todavia, parece haver uma contradição nesta atitude se considerarmos a espectacularidade dos seus processos de produção, várias vezes documentados e amplamente divulgados publicamente, do que é claro exemplo o filme documentário de Ben Shapiro, *Gregory Crewdson: Brief Encounters* (2012). Contando com o apoio de várias equipas constituídas por dezenas de técnicos de produção, iluminação, cenógrafos, estilistas, maquilhadores, assistentes de realização e de pós-produção, e ao colocar-se ele próprio diante das câmaras como o centro decisor de todas as operações que resultam nas imagens que assina, Crewdson transforma o seu trabalho num acto performativo, no qual desempenha o papel principal.

Mas o hiper-realismo das suas imagens não se manifesta apenas no excessivo aparato tecnológico utilizado na procura obsessiva de detalhe: tal como acontece na pintura, as suas fotografias imitam a visualidade da fotografia espontânea e a *cinematografia* dos filmes que habitam o seu imaginário, inscrevendo-se assim na tradição contemporânea da encenação fotográfica que, desde a década de 1970, se afasta das referências teatrais para se aproximar do cinema e da televisão. Cindy Sherman, Jeff Wall e Philip-Lorca diCorcia afirmaram-se como os pioneiros da fotografia contemporânea que elevaram o potencial ficcional e narrativo da imagem fotográfica acabando por inverter a conotação negativa da fotografia encenada, até

então encarada como uma afronta à verdade e à realidade. Também no cinema, os formalismos cénicos, visuais e sonoros, que conduzem o filme à linguagem de excesso, colocam o melodrama no extremo oposto dos desígnios do cinema realista, por estas razões, a encenação fotográfica e cinematográfica acaba por revelar-se no processo que melhor se ajusta à expressividade melodramática.

A iconografia do cinema evocada por Cindy Sherman e os métodos cinematográficos de Jeff Wall são facilmente identificáveis nos processos de Crewdson, mas a característica que melhor define a atmosfera emocional das suas imagens parece ser importada de *Mario* de Philip-Lorca diCorcia ou de *Excursion into Philosophy* de Edward Hopper: a quietude e a ausência de movimento implícito nas personagens conferem às encenações de Crewdson uma tranquilidade, quase sempre excessiva, que contamina todo o universo doméstico com sentimentos de impotência, solidão e tristeza, compensados, todavia, por uma beleza misteriosa; uma quietude que parece ser, também, uma postura de afirmação da fotografia sobre o cinema, ou seja, da imagem estática sobre a ilusão de movimento.

Crewdson admite ter concebido a atmosfera de *Dream House* como ponto de partida para o projecto de um filme que nunca realizou; faltava-lhe uma ficção, com princípio, meio e fim, para contar e por isso acabou por reconhecer na fotografia o *meio* que melhor serve as suas aspirações narrativas. Com efeito, as narrativas abertas encenadas por Gregory Crewdson assentam num eminente carácter simbólico, proveniente dos melodramas domésticos de Hollywood de Douglas Sirk, Vincente Minnelli ou Nicholas Ray: os espelhos, as flores, os frascos de medicamentos, as personagens em confronto, os estados emocionais hiperbólicos, as cores saturadas e as sombras densas, assim como toda a iconografia relacionada com a casa, cujo valor simbólico reflecte todas as contradições da cultura norte-americana, são os

estímulos que levam o espectador a assumir a tentação de completar as narrativas fotográficas.

A evocação da iconografia do cinema clássico de Hollywood, da década de 1950, obedece a um exercício de transposição temporal para o contexto contemporâneo. Este é, quanto a mim, um dos aspectos mais interessantes que se abre na investigação deste exercício comparado, uma vez que a observação da alteração do valor simbólico de determinados objectos e situações sociais, em função dos diferentes contextos históricos, pode dar-nos respostas, não só sobre esses objectos e situações, mas também sobre o funcionamento dos génios criativos de cada época e das respectivas poéticas de representação artística – por exemplo, a forma como é tratado o tema do racismo em *Imitation of Life* (1959) parece evocar, através da personagem de Annie Johnson (Juanita Moore), todo o debate sobre as questões raciais que surgiam, naquela altura, nos Estados Unidos da América, a partir do famoso caso de Rosa Parks; a representação do mesmo tema em *Far From Heaven* (2002), cuja narrativa se desenrola na década de 1950, revela-nos mais sobre o estado actual das questões raciais do que sobre a época representada. Em ambos os casos parece ser evidente a posição ideológica dos realizadores.

Deste método de investigação, que propõe o melodrama como um reflexo dos tempos, resulta a detecção de vestígios da existência de melodrama no cinema contemporâneo, não como um género, tal como era concebido na época de ouro do cinema de Hollywood, mas como um modo expressivo – este ponto de chegada é, na verdade, o ponto de partida de Peter Brooks, no seu ensaio *The Melodramatic Imagination*, amplamente disseminado nos estudos filmicos. A eventual crise do género melodramático pode ser uma crise da própria definição dos géneros cinematográficos face à crescente complexidade do cinema contemporâneo. Neste sentido, os filmes que proponho como melodramas contemporâneos combinam temas

domésticos e familiares com a representação hiperbólica de emoções que caracterizam os indivíduos nas sociedades contemporâneas, todavia parece não existir um mote estético, homogêneo e transversal a estes filmes, que desempenhe o papel que o *Technicolor* desempenhou no cinema clássico, tornando, por isso, mais problemática a identificação de um *corpus* – com o declínio e obsolescência do *Technicolor*, o actual desafio para os realizadores está na obtenção de estratégias que se ajustem às emoções que pretendem representar. Neste contexto, *Safe*, de Todd Haynes, parece ser exemplar na escolha de uma estética minimalista para representar o vazio emocional de Carol White.

Também na fotografia, são evidentes transformações claras na forma como a América é representada ao longo do tempo. A tendência que Crewdson demonstra na representação do lado mais sombrio do sonho americano, parece surgir como uma sequência lógica do ensaio de Susan Sontag, *America, Seen through Photographs, Darkly*, publicado no célebre livro, *On Photography*. Para a autora, a exposição retrospectiva de Diane Arbus, em 1972, é o marco da história da fotografia que rompe com uma certa tradição *whitmaniana*, até então evidenciada nos mais célebres retratos fotográficos da América, no entanto Sontag não deixa de notar que esta postura anterior a Arbus é mais uma paródia da filosofia de Whitman do que a sua celebração, na medida em que os fotógrafos tendiam a olhar apenas *o lado bom* e conveniente da sociedade americana – a exposição organizada por Edward Steichen, em 1955, *The Family of Man*, é um dos exemplos mais flagrantes desta ideia. Neste sentido, o trabalho de Crewdson parece fazer mais justiça às palavras de Whitman, afastando-se da excentricidade radical de Arbus e do lirismo fantasioso de *The Family of Man*, para representar as contradições da América numa beleza que unifica as suas virtudes com o seu lado mais sombrio.

Mas que beleza americana é esta, que emerge degradada nas imagens de Gregory Crewdson? As casas e qualquer ideia de domesticidade surgem aparentemente arruinadas e as personagens que as habitam parecem presas a um sentimento nostálgico que se evaporou algures na década de 1950. No entanto, paradoxalmente, estas personagens parecem inabaláveis como se estivessem conscientes e adaptadas à nova realidade. Esta ambiguidade interpretativa, que lembra o *sfumato* do sorriso de Mona Lisa, é trazida pela inexpressividade das personagens que transfere toda a emotividade para a experiência psicológica e emocional de cada espectador, tornando-o *maior e mais real do que a própria vida*.

Embora estáticas e sem a denúncia do movimento, as imagens de Crewdson são testemunhos inequívocos da passagem do tempo, em que a degradação material estabelece o trajecto entre o passado e o presente. Pode ser por arrebatamento nostálgico de Crewdson ou apenas um exercício de memória – a memória de uma América distante, a memória dos melodramas de Sirk, Ray e Minnelli, ou simplesmente a memória do cinema.

Curiosamente, embora não se encaixe directamente no objectivo central deste trabalho, é por um exercício fragmentado da memória fílmica que passa o projecto mais recente de Gregory Crewdson, *Sanctuary*, já não radicado na articulação com um género ou com um uso particular da cor, mas com vestígios de imagens passadas cifradas nas ruínas *santificadas*, tal como fotografou, em 2009, em cenários abandonados da Cinecittà de Roma (os estúdios de Rossellini ou Fellini, mas também do Peplum popular, dos anos 50 e 60, ou da experiência distanciadora e metafílmica de Jean-Luc Godard em *Le Mépris*, de 1963), num trabalho que rompe com o seu ciclo operático de encenações.

Ainda que pareçam abrir para um diferente uso da conceptualização do universo cinematográfico, gostaria de terminar este trabalho mostrando alguns exemplos desta nova aventura por um novo olhar fotográfico sobre o onirismo provocado por memórias esvaziadas

de cenários fantasmagóricos, a evocar outras relações com o cinema, em efigie e em impossibilidade (figs. 28, 29, 30, 31).



Fig.28 - *s/título*, da colecção *Sanctuary*, Gregory Crewdson, 2009



Fig.29 - *s/título*, da colecção *Sanctuary*, Gregory Crewdson, 2009



Fig.30 - *s/título*, da colecção *Sanctuary*, Gregory Crewdson, 2009



Fig.31 - *s/título*, da colecção *Sanctuary*, Gregory Crewdson, 2009

Bibliografia

- AMAR, Pierre-Jean, *História da Fotografia*, Trad. Victor Silva, Edições 70, Lisboa, 2001
- ANDREW, Dudley, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, New York, 1984
- BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 2003
- BARTHES, Roland, *Image, Music, Text - Translated by Stephen Heath*, New York, Noonday Press Edition, 1999
- BELOFF, Zoe, *Mental Images: The Dramatization of Psychological Disturbance*, in Karen Beckman e Jean Ma, *Still Moving – Between Cinema and Photography*, North Carolina/US, Duke University Press, 2008 (226-252)
- BERG, Stephan, HENTSCEL, Martin, *Gregory Crewdson: 1985-2005*, Ostfildern/DE, Hatje Cantz, 2005
- BOYM, Svetlana, *Nostalgia and Its Discontents*, in *Hedgehog Review*; Summer 2007, Vol. 9 Issue 2, 2007 (7-18)
- BRONFEN, Elisabeth, *Home in Hollywood*, New York, Columbia University Press, 2004
- BROOKS, Peter, *The Melodramatic Imagination - Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven and London, Yale University Press, 1995
- BURNETT, Craig, CREWDSON, Gregory, *Gregory Crewdson In a Lonely Place*, Ostfildern/DE, Hatje Cantz, 2011
- CAMPANY, David, *Photography and Cinema*, London, Reaktion Books, 2008
- COHN, Jan, *The Palace or the Poorhouse: The American House as a Cultural Symbol*, Michigan, Michigan State University Press, 1979
- COUSINS, Mark, *Biografia do Filme*, Trad. Artur Ramos, Plátano Editora, Lisboa, 2005
- CREWDSON, Gregory, *In a Lonely Place – interview with Melissa Harris*, New York, Aperture Foundation Magazine, 2008 <http://www.aperture.org/crewdson/> (27-09-2013)
- CREWDSON, Gregory, BANKS, Russel, *Beneath the Roses*, New York, Abrams, 2008
- CREWDSON, Gregory, MOODY, Rick, *Twilight*, New York, Abrams, 2002
- CULLEN, Jim, *The American Dream: A short History of an Idea That Shaped a Nation*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2003
- EBERT, Roger, *Great Movie – Magnolia*, 2008
<http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-magnolia-1999> (27-09-2013)

EDWARDS, Kathleen, *Acting Out: Invented Melodrama in Contemporary Photography*, Iowa City, University of Iowa Museum of Art, 2005

ELSAESSER, Thomas, *Tales of Sound and Fury*, in Christine Gledhill, *Home Is Where The Heart Is*, London, British Film Institute, 1987 (43-69)

GLEDHILL, Christine, *Home Is Where The Heart Is*, London, British Film Institute, 1987

HALLIDAY, Jon, *Sirk on Sirk*, New York, Viking Press, 1972

HANDKE, Peter, *A Mulher Canhota*, Lisboa, Difel, 1987

HOCHLEITNER, Martin, *On the Iconography of Light in the Works of Gregory Crewdson*, in Stephan Berg, Martin Hentschel, *Gregory Crewdson: 1985-2005*, Ostfildern/DE, Hatje Cantz, 2005 (151-159)

LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio – Ensaio Sobre o Individualismo Contemporâneo*, Lisboa, Relógio D'Água, 1989

LORI, Pauli, *Acting the Part: A History of Staged Photography*, London, Merrell Publishers Ltd, 2006

MERCER, John, SHINGLER, Martin, *Melodrama: Genre, Style and Sensibility*, London and New York, Wallflower, 2005

MOVERMAN, Oren, *And all is well in our world - Making Safe: Todd Haynes, Julianne Moore and Christine Vachon*, in John Boorman e Walter Donhue, *Projections: Film-makers on Film-making*, No. 5, London, Faber and Faber, 1996

NEALE, Steve, *Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term "Melodrama" in the American Trade Press*, in *Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film & Television*; Fall, Issue 32, 1993 (66-89)

NEWHALL, Beaumont, *The History of Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1984

RODOWICK, David N., *Madness, Authority and Ideology – The Domestic Melodrama of the 1950s*, in Christine Gledhill, *Home Is Where The Heart Is*, London, British Film Institute, 1987 (268-280)

SHERMAN, Cindy, GALASSI, Peter, *Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills*, New York, Museum of Modern Art, 2003

SIMPSON, Bennett, TILLMAN, Lynne, *Philip-Lorca diCorcia*, Gottingen/DE, Steidl Publishers, 2007

SIRK, Douglas, *Two Weeks in Another Town - Interview with Douglas Sirk*, Bright Lights Film Journal, 1977 <http://brightlightsfilm.com/48/sirkinterview.php> (27-09-2013)

SONTAG, Susan, *On Photography*, London, Penguin Books Ltd, 2010

STEINER, George, *Presenças Reais*, Lisboa, Editorial Presença, 1993

WALL, Jeff, *Frames of Reference*, in *Artforum International - Volume 42*, New York, 2003 (189-192)

Filmografia

ALTMAN, Robert, *Short Cuts* (1993)

ANDERSON, Wes, *The Royal Tenenbaums* (2001)

CHOLODENKO, Lisa, *The Kids Are All Right* (2010)

GODARD, Jean-Luc, *Le Mépris* (1963)

GRIFFITH, D.W., *Broken Blossoms* (1919)

HAYNES, Todd, *Safe* (1995)

HAYNES, Todd, *Far From Heaven* (2002)

MENDES, Sam, *American Beauty* (1999)

MINNELLI, Vincente, *The Cobweb* (1955)

MINNELLI, Vincente, *Tea and Sympathy* (1956)

MINNELLI, Vincente, *Same Came Running* (1958)

MINNELLI, Vincente, *Home From The Hill* (1960)

RAPPER, Irving, *Now Voyager* (1942)

RAY, Nicholas, *In a Lonely Place*, (1950)

RAY, Nicholas, *Johnny Guitar*, (1954)

RAY, Nicholas, *Rebel Without a Cause* (1955)

RAY, Nicholas, *Bigger Than Life* (1956)

SERLING, Rod, *Twilight Zone* (1959-1964)

SHAPIRO, Ben, *Gregory Crewdson: Brief Encounters* (2012)

SIRK, Douglas, *All That Heaven Allows* (1955)

SIRK, Douglas, *Written on the Wind* (1956)

SIRK, Douglas, *Imitation of Life* (1959)

SOLONDZ, Todd, *Happiness* (1998)

SPIELBERBG, Steven, *Close Encounters of the Third Kind* (1977)

THOMAS-ANDERSON, Paul, *Magnolia* (1999)

Anexos



Anexo 1 –Alfred Stieglitz, *Winter*, 1893



Anexo 2 – Vincente Minnelli, *Some Came Running*, (1958)



Anexo 3 – Douglas Sirk, *All That Heaven Allows*, 1955



Anexo 4 –John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-1852



Anexo 5 - Chris Marker, *La Jetée*, 1962



Anexo 6 - Jeff Wall, *Jell-0*, 1995



Anexo 7 - Jeff Wall, *View from an Apartment*, 2004-2005



Anexo 8 - Lee Friedlander, *New Orleans, Louisiana*, 1968



Anexo 9 - William Eggleston, *s/título*, da colecção *Los Alamos*, 1965-68



Anexo 10 - Stephen Shore, *Intersection, Uptown Kadoka, SD*, 1973



Anexo 11 - Caravaggio, (Tenebrismo Barroco italiano), *Cena in Emmaus*, 1601



Anexo 12 - Francisco Ribalta, (Tenebrismo Barroco Espanhol), *Cristo abrazando a san Bernardo*, datado entre 1600 e 1625



Anexo 13 – Diane Arbus, *Patriotic Young Man with a Flag, N.Y.*, 1967



Anexo 14 - Paul Himmel, *Portrait of a Woman*, da exposição *The Family of Man*, 1950

